المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
إدارة الثقافة

في الخطة الشاملة للثقافة العربية (2)

الثّقافة والإبداع

تونس 1992

بسم الله الرحمن الرحيم

الثقافة والإبداع / المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة .ـ
تونس : المنظمة، 1992 .ـ 210 ص .ـ (في الخطة الشاملة للثقافة
العربية؛ ②).

ق / 1992 / 10 / 008

المحتويات

الصفحة

- **تقديم** 5
المدير العام

- الابداع في الفنون والعلوم 9
د. عبد الكريم اليافي

- عناصر الابداع العربي 18
د. عفيف بهنسي

- إسهام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة 37
د. عبد الله أبو هيف

- حرية الابداع في المجتمع العربي 46
أ. علي عقلة عرسان

- الترجمة في مضمار الحضارة 69
د. حنفي بن عيسى

- دور الترجمة في التعريف بالابداعات الأدبية العربية 82
د. عبده عبود

- الابداع والتشجيع على الابداع 95
د. حافظ الجمالي

- تكريم المبدعين العرب 109
د. سمر روحي الفيصل

- علاقة المبدع العربي بالجماهير 123
أ. خالد محيي الدين البرادعي

- الابداع ووسائل الاتصال الحديثة 130
د. رياض عصمت

- الثقافة والابداع من زاوية البعد الجماهيري 138
د. حسام الخطيب

- الثقافة وإبداع العربي ذاته 158
أنطون المقدسي

- الاشكالية الابداعية عربيا 171
د. طيب تيزيني

- هل ان العرب أمة شعر فقط ؟ 177
د. عبد الرحمن منيف

- آفاق الابداع في القصة القصيرة 182
د. محمود موعد

- دور المبدع في تطور الثقافة 194
أ. بوراوي عجينة

- التقرير النهائي والتوصيات 201

تـقـديـم

أقرّ مؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي في دورته الخامسة المنعقدة بمقر المنظمة بتونس في نوفمبر / تشرين الثاني 1985 (الخطة الشاملة للثقافة العربية) ومما جاء في قرار المؤتمر ما يلي :

- الموافقة على هذه الخطة باعتبارها دراسة أساسية ومبدئية شاملة.. يسترشد بها في العمل الثقافي على المستويين القومي والقطري في المدى القريب والمتوسط والبعيد.
- دعوة المدير العام إلى اتخاذ الوسائل الكفيلة بنشر هذه الخطة وتعميمها والتوعية بها على أوسع نطاق ممكن، وعلى المستويات القومية والقطرية حتى يتسنى دراستها واثراؤها في اجتماعات وندوات فكرية.
- دعوة المنظمة إلى تقديم التصورات والاجراءات المعينة على تنفيذ هذه الخطة على المستويين القطري والقومي إلى اللجنة الدائمة للثقافة العربية وإلى المؤتمر في الدورات القادمة.

واستجابة لهذه القرارات، بادرت إدارة الثقافة بالتخطيط لعقد سلسلة حلقات دراسية حول محاور الخطة قصد استنباط الوسائل التنفيذية لهذه الوثيقة التاريخية، والنزول بها إلى أرضية الواقع، وتحويل النصوص النظرية إلى برامج تنفيذية، والتوجهات العامة، إلى ممارسة يومية، ايمانا منا بان التخطيط الثقافي مهما بلغ في بعده القطري، وشموله الفكري، لن يكسب شرعيته التاريخية إلا اذا كان مشفوعا بواقعية تطبيقية، تواكب العمل الثقافي، وتحمي حقوقه المادية والأدبية، وتمنحه الطمأنينة النفسية المعينة على الابداع، والحرية الفكرية المعبّرة عن الذات.

وفي سبيل ضمان أسلم الطرق لانصاف الخطة الشاملة للثقافة العربية، ونقلها نقلة أمينة من الصياغة النظرية إلى الصياغة التطبيقية، لم نجد مثل (الاتحادات القومية والقطرية التخصصية) قناة ومعبرا للخطة إلى واقع الممارسة والمعاناة. فهذه الاتحادات بحكم تخصصها، وامتداد نشاطها، وتنوع تشكيلها، هي الحلقة الوسطى، بين الخطة وثيقة، والخطة ممارسة، والمعبّر الأمين للخطة من صياغة نظرية إلى مواطنة كريمة، وحرية مسؤولة، وابداع متميز، وحقوق مصونة. فالتخطيط استقراء للواقع في البداية،

وعودة إليه في النهاية. والخطة في المنطلق مشاكل وقضايا، وهي في المصب معالجة وحلول.

وفي هذا النطاق عقدت المنظمة ندوتين سنة 1990 الأولى في موضوع (الثقافة بوصفها صناعة) وذلك بالتعاون مع اتحاد الناشرين العرب بالجماهيرية الليبية، والثانية في موضوع (الثقافة بوصفها ابداعا) بالتعاون مع اتحاد الكتّاب العرب الجمهورية العربية السورية. عقدت الأولى في شهر فبراير والثانية في شهر نوفمبر من نفس السنة.

وفي أواخر شهر ابريل 1991 عقدت المنظمة ندوة ثالثة بدولة الامارات العربية المتحدة في موضوع (الثقافة بوصفها تعبيرا) بالتعاون مع اتحاد كتّاب وأدباء دولة الامارات العربية المتحدة وندوة عن (الثقافة بوصفها تراثا قوميا) هي الرابعة في سلسلة هذه الندوات، عقدت بالتعاون مع رابطة الكتّاب الأردنيين في عمان بالمملكة الأردنية الهاشمية في نفس الشهر من السنة نفسها. وقد حظيت هذه الندوات برضى السادة وزراء الثقافة الذين وجهوا في الدورة السابعة لمؤتمرهم إلى المزيد من عقد هذه الندوات مع الخبراء المختصين لاشاعة التعريف بالخطة الشاملة للثقافة العربية واقتراح وسائل وطرائق لتنفيذها ورفع نتائج وحصائل هذه الندوات إليهم في الدورات القادمة التي سيعقدونها.

وفي الدورة الثامنة للمؤتمر التي عقدت بالقاهرة في يونيو / حزيران 1991 وبعد اطلاع السادة الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي على نتائج آخر الندوات التي عقدتها المنظمة في هذا النطاق. أصدر المؤتمر قراره التالي :

- دعوة المنظمة إلى عقد المزيد من اللقاءات والندوات الدراسية للتعريف بالخطة الشاملة ووضع تصورات تنفيذية لها، وذلك بالتعاون مع المنظمات والاتحادات والجمعيات المعنية بهذه الخطة.
- دعوة المنظمة إلى نشر وقائع الندوات التي عقدتها المنظمة حول الخطة في الدورتين الماضيتين 1989-1990 / 1990-1991، وتوزيعها على أوسع نطاق تعميما للفوائد الناتجة عنها.
- دعوة المنظمة إلى توفير الوسائل لاستيعاب ما ورد من مقترحات وتوصيات في تلك الندوات في مشروعاتها وبرامجها للدورات القريبة المقبلة.

والمنظمة اذ تصدر وقائع هذه الندوات في كتاب، انما تضع قرارات المؤتمر العام للمنظمة في دوراته المتعاقبة، وقرارات مؤتمر وزراء الثقافة، موضع التنفيذ، وتستجيب لرغبة مشروعة، وحاجة ملحة في المكتبة العربية المعاصرة، لتعزيز جانب

(الخطة الشاملة للثقافة العربية) ذلك الانجاز الثقافي الحضاري الذي تعتز به المنظمة، واكساب هذه الوثيقة التاريخية نفسا جديد من اشاعة الوعي بها، وترشيد الاستلهام منها، وترجمة قراراتها وتوصياتها إلى برامج تنفيذية على الساحة العربية، برامج فيها الخير للحاضر، والريادة للمستقبل.

والله من وراء القصد،

الدكتور مسارع حسن الراوي
المدير العام

الابداع في الفنون والعلوم

الدكتور عبد الكريم اليافي

لا بدّ قبل كل شيء من تعريف الابداع لغة وفلسفة والتفريق بينه وبين ألفاظ قريبة من معناه. فمن الأمور المتعارفة غنى اللغة العربية وطواعيتها العجيبة لمختلف الافكار والعواطف والهواجس والأعمال.

يقال بدع الشيء وابدعه وابتدعه وبدأه وأبدأه أي أوجده من لا شيء أو من العدم أو أوجده من غير سابق. والمبدىء والمبدع في الأصل هو سبحانه وتعالى.

ويفرق بينه وبين الخلق. فالخلق ايجاد شيء من شيء. والتخليق نقل الشيء المخلوق من طور إلى طور.

ويعرف الابداع أيضا بأنه ايجاد شيء غير مسبوق بمادة ولا زمان. فاذا كان مسبوقا بالمادة فهو التكوين وان كان مسبوقا بالزمان فهو الاحداث. وجاء في كليات أبي البقاء «الابداع لغة عبارة عن عدم النظير وفي الاصطلاح هو اخراج ما في الامكان والعدم إلى الوجوب والوجود. قيل هو أعم من الخلق بدليل بديع السموات والأرض وخلق السموات والأرض ولم يقل بديع الانسان». ونشرح هذه الأهمية فنقول الانسان خلق من شيء أي من صلصال ومن ماء مهين. على حين الابداع يطلق على الخلق ويطلق على ايجاد شيء من العدم. وقد عرفوا الابداع أيضا بهذا المعنى الاخير بأنه «ايجاد الايس من الليس والوجود عن كتم العدم». وجاء ايضا في الكليات «(والايجاد والاختراع افاضة الصور على المواد القابلة ... والابداع يناسب الحكمة، والاختراع يناسب القدرة. والانشاء اخراج ما في الشيء بالقوة الى الفعل ... والفطر يشبه ان يكون معناه الاحداث دفعة كالابداع. في الجوهري (أي في الصحاح) الفطر الشق يقال فطرته فانفطر فالفطر الابتداء والاختراع. والبرء هو احداث الشيء على الوجه الموافق للمصلحة). نتابع ما جاء في الكليات : «وقال بعضهم الابداع والاختراع والصنع والخلق والايجاد والاحداث

والفعل والتكوين والجعل ألفاظ متقاربة المعاني. أما الابداع فهو اختراع الشيء دفعة. والاختراع احداث الشيء لا عن شيء، والصنع ايجاد الصورة في المادة والخلق تقدير وايجاد. وقد يقال (الخلق) للتقدير من غير ايجاد. والايجاد اعطاء الوجود مطلقا. والاحداث ايجاد الشيء بعد العدم. والفعل اعم من سائر أخواته. والتكوين ما يكون بتغيير وتدريج غالبا. والجعل اذا تعدى الى المفعولين يكون بمعنى التصيير، واذا تعدى الى مفعول واحد يكون بمعنى الخلق والايجاد. ولا فرق على عرف أهل الحكمة بين الجعل الابداعي والجعل الاختراعي في اقتضائه المجعولَ وهو الماهية من حيث هي، والمجعولَ إليه هو الوجود وان كان بينهما فرق من حيث ان الأول ايجاد الايس عن مطلق الليس أي أعم من أن يكون مقيدا بما ذكر أو غير مقيد به».

انتهى ما اقتطفناه من كتاب الكليات. ولا يخفى انسياب التعابير الفلسفية إلى تضاعيف اللغة وثناياها وتخصيص كل لفظ بلون من ألوان المعاني المتقاربة كما يكن هنالك تفريق لدى بائع الجوهر أو شاريه بين اصناف كل من الماس والزمرد والعقيق وامثال ذلك مما لا شبيه له ولا نظير في اللغات الاجنبية لمن كان حريصا على دقة المعاني واختيار الالفاظ المناسبة.

ومن الجدير بنا ان نعلق على ذلك بثلاث ملاحظات :

الأولى ان البِدعة بالكسر مشتقة من الأصل الثلاثي وهي كل محدثة. وتقع على الخير والشر. وقد جاء في الحديث الشريف : «اياكم ومحدثات الامور فان كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة». قال ابن اثير : (البِدعة بدعتان بدعة هدى وبدعة ضلال. فما كان في خلاف ما امر الله به فهو في حيز الذم والانكار. وما كان واقعا تحت عموم ما ندب الله اليه وحضّ عليه أو رسوله فهو في حيز المدح. وما لم يكن له مثال موجود كنوع من الجود والسخاء وفعل المعروف فهو من الافعال المحمودة. ولا يجوز ان يكون ذلك في خلاف ما ورد الشرع به لأن النبي (ص) قد جعل له في ذلك ثوابا فقال : «من سن سنة حسنة كان له اجرها وأجر من عمل بها». وقال في ضده : «ومن سن سنة سيئة كان عليه وزرها ووزر من عمل بها» وذلك اذا كان في خلاف ما امر الله به ورسوله ... وأكثر ما يستعمل المبتدِع عرفا في الذم» (تاج العروس).

الملاحظة الثانية يأتي الانشاء أيضا بمعنى ايجاد الشيء الذي يكون مسبوقا بمادة ومدة (جامع العلوم).

الملاحظة الثالثة هو ضرورة ايضاح الفرق بين الصنع والفعل والعمل فليس ما جاء في الكليات كافيا. وذلك ان الفعل لفظ عام يقال لما كان باجادة وبدونها ولما كان من الانسان والحيوان والجَماد. وأما العمل فانه لا يقال إلا كما كان من الحيوان والانسان دون ما كان من جماد. ولِما كان يقصد وعلم دون ما لم يكن عن قصد وعلم. وأما الصنع فانه يكون من الانسان دون سائر الحيوانات ولا يقال الا لما كان باجادة ولهذا يقال للحاذق المجيد والحاذقة المجيدة

صنَع وصنَاع. والصُّنع يكون بلا فكر لشرف فاعله، والفعل قد يكون بلا فكر لنقض فاعله، والعمل لا يكون الا بفكر لتوسّط فاعله.

فالصنع أخص المعاني الثلاثة والفعل أعمها والعمل أوسطها فكل صنع عمل وليس كل عمل صنعا وكل عمل فعل وليس كل فعل عملا.

ويتبدى من ذلك ان الصنع فيه معنى الابداع. والصنَع والصناع يمكن ان يطْلق هذان اللفظان على الفنان المبدع : يقول ابو تمام في وصف قصيدة له :

أحذاكها صَنَع اللسان يمدّه جفر اذا نضب الكلام معين

وقبله قال حسان بن ثابت :

أهدي لهم مِدَحي قلبٌ يؤازره فيما أراد لسان حائك صَنَع

وتأتي الصناعة بمعنى الفن. ومنه صناعة النظم والنثر وهو كتاب أبي هلال العسكري ولفظ الصناعة بهذا المعنى اقرب ما يكون من اللفظ الاجنبي art.

هذه اللمحة اللغوية الموجزة تساعد في بيان استعمالنا اللفظ أبدع وخلق وأمثالهما منسوبة الى الانسان بمعنى انشاء أمور جديدة لم تكن حاصلة أو بمعنى عرضها بشكل جديد لم يكن منتظرا ولا متوقعا.

يقول الفيلسوف الالماني هيغل في كتابه «علم الجمال» : «أسمى الأمور وأرقاها في الشعر لا ما يبقى في نفس الشاعر ولا ما لا يعبر عنه بحيث يذهب الظن به أنه يضمر دائما شعورا أو فكرا اعمق مما كتب. بل أرقى الأمور واسماها هو الاثر الفني الذي انجزه. أما ما بقي مدفونا في نفسه فليس بشيء».

ويقول الرسام هويسلر للشاعر الفرنسي مونتسكيو فيزنساك وهو يرسمه :

«انظر إلى قليلا أيضا وسوف تنظر ابدا». أي ان تلك النظرة العارضة الخاطفة في الزمان ستُنْقَل الى الدوام والخلود وذلك بطريق الابداع الفني. وحقا يُخَيَّل إلينا حين نتأمل أثرا فنيا بديعا أو جمالا ممتعا أننا نتجاوز قيد الزمان وقيد المكان جميعا. أيهمنا حين نتملّى غروب الشمس ان نكون في قصر أو في سجن كما يقول شوبنهور معاصر هيغل ومواطنه.

ما سر الابداع ؟ لن نحاول كشف هذا السر الذي مازال غامضا ولكن نحاول تجلية بعض عناصره دون استنفادها بل نتكلم على الملامح العامة فيه وانما يحتاج كل فن وكل علم إلى بحوث مفردة ومونوغرافيا قضية الابداع فيه.

الابداع طاقة خلاقة مشتبكة تستند إلى نقائض كبقية الأمور الحيوية المهمة. وكشف هذه النقائض تجعلنا نمسك بالنهج السوي الى تفهمه. ولقد كانت النقائض والجوانب المتقابلة في الابداع مصدرا لنظريات متقابلة.

في طليعة تلك النقائض العفوية والجهد. بعض النظريات ترى ان العبقري ولا سيما الشاعر لهٔ جني أو شيطان من وادي عبقر فهو ينفث في رُوعِهِ وينفخ في خَلَده كما يتصور الشعراء العرب القدماء. لقد أشار الى ذلك حكيم المعرة حين قال :

وقد كان ارباب الفصاحة كلما   رأوا حسنا عدوه من صنعة الجن

وجاء في كليات أبي البقاء «كل جليل فاخر من الرجال والنساء وغيرهم عند العرب عبقري على ما تزعم من ان العبقرية قرية تسكنها الجن ينسب اليها كل فائق جليل» وانما نسب العرب الى كل شاعر جنيا لا مَلَكًا لانهم يدركون ان الشاعر يقول ما يعن له وما يريده. وقد يأتي في الهجاء أو في غيره بأشياء جميلة الصنع ولكنها قبيحة الأثر والاتجاه. «والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وانهم يقولون ما لا يفعلون الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظُلِموا وسيعلم الذين ظَلَموا أيّ منقلب ينقلبون». فالشاعر الموفق للخير والسداد روح القدس يؤيده كما جاء في الخبر عن حسان بن ثابت. ويذكر الشيخ محيي الدين بن عربي في كتابه «تَنَزُّل الاملاك» قول الرسول «في قلب العبد انه يتصرف بين لَمَّة الملك ولَمَّة الشيطان. ثم كنى أيضا عن هذا التصريف والتقلب بالاصبعين واضافهما الى الرحمن فما زالت الملائكة تتعاهد القلوب بأسرار الغيوب». وبالتعبير الفلسفي الحديث يُوَفَّق الشاعر حين يلتزم مكافحة الظلم والاستبداد والطغيان وحين يلتزم دعم القضايا الانسانية العادلة.

ان هذه العفوية هي ما يمكن دعوته بالالهام. وقد نوه كثير من المبدعين به، فهو يأتي عفوا دون توقع، ومجانا دون نصب. وتكون سماء الفكر عندئذ على الغالب صاحية. انه كالبرق يلوح ولكنه يكشف ويهدي. انه يشبه ما يذكره الصوفية في شأن المشاهدة : وهي «حضور الحق من غير بقاء تهمة» أو كما يمثلونه : «فاذا أصحت سماء السر عن غيوم الستر فشمس الشهود مشرقة من برج الشرف». أو انه «تتوالى انوار التجلي على قلبه من غير ان يتخللها ستر وانقطاع كما لو قدر اتصال البروق. فكما ان الليلة الظلماء بتوالي البروق فيها واتصالها اذا قدرت تصير في ضوء النهار فكذلك القلب اذا دام به دوام التجلي مَتَع نهاره فلا ليل» (رسالة القشيري).

تجلي الفكرة ووضوح الهدف هما أولى مراحل الابداع. يقول الشاعر الفرنسي بول فاليري : «البيت الأول تحمله الملائكة أو الآلهة إلينا مجانا ثم نحن نكمل القصيدة». ذلك ان الالهام الذي يرفد الشاعر أو الفنان أو العالم لا يمكث طويلا. انه لوامع وبروق على حد التعبير

الصوفي. وينهض التفكير والعلم الارادي ليكسو تلك اللوامع والبروق اشكالها المادية ألفاظا ومعاني وايقاعا وخطوطا وألوانا وفواصل موسيقية وليطيل حدوثها ولمعانها وتألقها. الالهام يستفزّ ويستحث والعمل الفني التام يقتضي الجهد والنصب والاستكمال. ما لاح من الالهام فيه نصيب من البهجة والنشوة ولكن كماله يتطلب تعبا واتقانا وتغلبا على القيود التي تفرضها الكسوة المادية والتعبير الفني أو الاستدلال والبرهان والتجربة في العلوم.

لقد صور الشعراء والفنانون العنت الذي يلقونه في صناعتهم ونبهوا غيرهم عليه خوف اخفاقهم يقول الحطيئة :

الشعر صعب وطويل سلمه — والشعر لا يسطيعه من يظلمه
اذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه — زلت به الى الحضيض قدمه
يريد ان يعربه فيعجمه

يظلمه أي لا يعطيه حقه من الجهد والنصب والاتقان بغية الكمال والاحسان.

وما قاله الحطيئة في الشعر ينطبق على سائر الفنون. بل على العلوم أيضا.

وعندنا ان الفنان لا يبدع الا اذا اجتهد وعمل ونصب. ان ثقافة الفنان واطلاعه على قواعد فنه وتمام إلمامه بها وجهده الواسع هو الذي يهييء له الالهام والعفوية فتوهب له تلك اللوامع والبروق. ولا شك ان العمل المتقن دليل سيطرة الانسان على ذاته وتوكيد لجلال شأنه.

أشرنا عَرَضًا إلى البهجة التي يجدها المبدع في بارق الالهام والى عمله الواعي واللاواعي في انجاز الاثر الفني. وهنا نريد ان نشير الى أن العمل الفني أكثر من مجرد عمل فكري عال. انه ذو جذور بيولوجية اذ تكاد شخصية الفنان كلها تشترك في ابداعه. فهو اذا شعر ببهجة عارضة ادرك بسريرته ما ينتظره من جهد ونصب ومعاناة. جاء في كتاب العمدة «ان الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل، ما يكون على العالم، وأتعب اصحابه قلبا من عرفه حق معرفته». جذور الابداع البيولوجية توحي بالشبه بينه وبين الولادة. ان النصب فيه يحكي آلام المخاض، ولهذا لا عجب ان نجد بعض الشعراء يشبهون القصيدة بالولد.

يقول أبو تمام في وصف قصيدة له :

ويسيء بالاحسان ظنًا لا كمن — هو بابنه وبشعره مفتون

ولقد قيل له في بعض ابيات بدت للقائل ضعيفة فأجاب بأن أبيات القصيدة كالأبناء بعضهم قوي، وبعضهم قد يكون فيه ضعف، ولكنهم سواء لدى الوالد.

حكى بعض اصحاب هذا الشاعر أنه استأذن عليه في يوم حار فوجده يصنع قصيدة وقد تجلله العرق كأنما غُسِل بالماء يتقلّب يمينا وشمالا فقال له : لقد بلغ بك الحر مبلغا شديدا قال :

لا ولكن غيره، وأشار الى شغله بالقصيدة والى شموس بعض المعاني على الالفاظ حتى تهيأت له (العمدة ص 182-183).

لا شك ان الكشف والالهام يحدثان حين تتجمع المعارف المهيئة لهما. لا بدّ لشرارة الالهام المنبجسة من عمل دائب يحوّل الشرارةَ إلى جذوة الحماسة التي يتم بها الانجاز. وثمة خطر الاخداج بالجنين الا الاجهاض كما ثمة خطر اخفاق المؤلف أو الفنان.

ثم ان الابداع مزيج مركب من الفعل والانفعال. من العمل الارادي الايجابي والاستسلام السلبي التلقائي. انه قدرة وعجزٍ معا ينتهيان عند التمام بالتوفيق بينهما. انه تشوق شديد وتشوف وهو في الوقت نفسه صبر ومعاناة. الفنان الحقيقي يعرف كيف يقبل الانفعال بالاثر الفني الذي يصنعه وكيف يتيح لهذا الاثر ان يعتمل في فكره وأحشائه وان يكون بعضَ الشيء سلبيا تجاهه لينقلب هذا الاعتمال والصبر مجدا مؤزرا له. يقول شوق (في مصرع كليوبترا) :

إلى أن نجحت نعم قد نجحت   وعاقبـــة الصابريـــن الظفـــر

ان الفنان يعرف أيضا كيف يكون في انّ واحد عبدًا للأثر الفني وسيدًا عليه. ويعرف أيضا انه حين يخلق الاثر الفني ويبدعه انما يبدع ذاته ويخلق شخصيته. وكما يفتخر المرء بأولاده يفتخر المبدع بآثاره.

من النقائض أو الوجوه المتقابلة في الابداع قضية الاصالة والتجديد.

المبدع لا بدّ من ان يكون منتميا لتراث ما، سواء أكان معجبا بهذا التراث أم ثائرا عليه أم بين بين. ولكنه في جميع الاحوال يخضع لما يقدمه هذا التراث من نماذج صالحة استصفاها الزمان ومكثت لعظمتها في خزائن الارض، ويعي ما يحمله هذا التراث من قواعد كانت صالحة ومتبعة في ذلك الزمان، ثم نشأت اعتبارات أخرى جديدة قام عليها اسلوب التأليف والانجاز، كلما زادت مكاسب الثقافة والعلوم والفنون ومع ذلك فالمطلوب من المبدع أن يأتي بشيء جديد.

يقول صاحب العمدة : «وانما يسمى الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الالفاظ، أو صرف معنى الى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له الا فضل الوزن، وليس بفضلٍ عندي مع التقصير».

ويتعلق بالاصالة والتجديد قضية الضرورة والحرية. نريد بالضرورة اتباع القواعد المتوارثة في الفن أو في العلم فهذه القواعد ضوابط لأصول الانجاز والبحث والكشف. وهي تقدم أُطُرا وصِيَغًا تدخل أو تجري عليها الاعمال الفنية والعلمية وكأنما يتمرن عليها المبدع. ولكنه بعد

التمكن منها يستطيع ان يتجاوزها. القواعد عند المبدع للتجاوز لا للاتباع، ولا بدّ في التعليم والتربية من اعتماد القواعد والضوابط ولكن يجدر ترك هامش للحرية يتفهمه الطالب أو المريد حفزا له على الابتكار والابداع.

وما دمنا نتكلم على الضرورة والحرية لزم ان نشير الى مفكر مشهور في فلسفة الفن وهو الاستاذ الفرنسي إتين سوريو نوّه بدور المصادفة في الابداع. فعنده ان التقاء مقاصد العالم أو الفنان بالأحداث الخارجية أو الشخصية واحتكاك تلك المقاصد بها قد تولّد الاختراع أو الابداع (نذكر هنا كشف النشاط الاشعاعي في بعض الاجسام وكذلك الامواج الهرتزية). ونحب ان نشير أيضا الى توازي الاساليب المتبعة في عصر واحد يسبق اليها رائد مبتكر. نذكر المدرسة الانطباعية في الرسم ثم في الموسيقى وكذلك فلسفة برغسون. وفي العصر الحاضر توازي فلسفة العلوم أو الإبستمولوجيا العلمية والفن التجريدي.

ويدخل في باب الاصالة والتجديد مكانة الذاكرة والنسيان في الابداع. لا شك ان الذاكرة تختزن صورا ومشاعر وآراء سابقة وامورا ثقافية كثيرة وتجارب انسانية مر بها المبدع. والمراد هنا كون مضامين هذه الذاكرة تتعلق بالعلم أو الفن الذي يزاوله المرء. تلك الأمور الثقافية والآراء والمشاعر والصور لا بدّ من ان تنساب إلى باطن الفكر واللاشعور وقد تزداد غنى وثروة بانضمام بعضها الى بعض.

وهنالك في نفس الفنان تحليل دائب وتركيب دائم لعناصر تلك المضامين. ولا يستغني العالم أو الفنان لدى استرجاع تلك المضامين محللة أو مركبة عن الحكم على ما يتلقاه في هذا الاسترجاع ثم عن صقله وتهذيبه. هنالك دائما اتخاذ موقف جديد تجاه عمل من الأعمال. قد يمضي الفنان على أساليب من سبقوه وينجح في هذه الأساليب التقليدية ثم يتضح له اسلوب جديد فيأخذ به ويسلك نهجه. ولا نقول يطبع على غراره بل نقول يبدع على غراره.

ومن المعلوم ان الرسام الفرنسي الانطباعي «مني» قد ابتكر طريقة الرسم الخارجي والانتباه لآثار النور والظل في الأشياء وتغير مظاهرها. وكان معاصره ماني يرسم على الطريقة الواقعية ويُبَرِّز فيها ولكنه غيّر اسلوبه وحوله الى المدرسة الانطباعية وكذلك الرسام رنوار الذي أنجز طائفة كبيرة من آثاره في المدرسة الواقعية أيضا ولكنه صبأ الى المدرسة الانطباعية ونجح فيها أي نجاح، بل ادعى أنه لم يحسن قبلها فن الرسم.

لا شك ان الابداع متعلق بغنى الذاكرة وثرائها. ويستفيد المبدع من ذلك الثراء والغنى من حيث نمو حس الابداع وحصافة الحكم وسداده. وهو يتلمس تلك الصيغ المترابطة الممتازة التي يجدها في الآثار المحفوظة. ولكن يجدر بالمبدع أن ينسى أو يتناسى ما وعاه بدقة زائدة، ويحتفظ بما فيه من صيغ عالية خفية هي أصل الابداع. يقال ان ابا نواس لم يقل الشعر الا بعد ان حفظ نحو أربعة الاف ارجوزة للشاعرات من النساء ولكن نسيها بعد ذلك. الذاكرة والفهم

مفيدان في البداية ولكن النسيان أو التناسي امر لا بدّ منه في الابداع. ويقول كلود برنار وهو عالم فيزيولوجي شهير لا يبدع الانسان الا اذا نسي. وهذا يصح في الفن كما يصح في العلم وهنالك كتاب للفيلسوف الحديث غاستون بشلار بعنوان «فلسفة كلّا» أو فلسفة النفي يؤكد فيه ان المخترع يقف دائما موقفا مخالفا لمن سبقه من المخترعين ولما وقر في بحوثهم. (النظرية النسبية ثم بعدها نظرية الكوانتا لماكس بلنك ثم نظرية الكوانتا الجديدة للويس دوبروي وهينزنبرغ أمثلة ناطقة بالمخالفة والتغيير).

ونذكر في العلوم الانسانية مدرسة دركايم التي تنفي الاعتماد على علم النفس، وفي مقابلها مدرسة غابريل تارد الذي يلح على الحادثة النفسية المهمة في المجتمع ذات الوجه المزدوج وهو الاختراع النادر والتقليد المتواتر.

وفي مقابلها الطريقة المونوغرافية للمهندس لُوبْلي الذي اعتمد على دراسة أسر العمال.

من الجوانب المتقابلة في الابداع اشتباك الوراثة والبيئة في شخصية المبدع.

لقد تلقى المبدع من ابويه في جبلته منظومة من المورثات أو الجينات منها ما يتحكم في استعداده ومواهبه وملكاته. وخصائص كل جينة هو ما يدعى بالجملة الأليليّة. تلك الملكات والمواهب والاستعدادات تحتاج إلى بيئة تبرز فيها وتتحقق التحقق المناسب. ولا نتصور موهبة أو مَلَكَةً في فن الرسم أو في علم الرياضيات تنتسب الى نظام أليلي يمكن ان تتحقق لدى بدوي في الصحراء أو صبي متشرد لم يتلق مبادىء العلم والفن. هنالك في البلاد النامية أو غيرها مأساة المواهب والملكات الضائعة. نحن نفهم في هذا الاتجاه قول أمير الشعراء :

فَعَلِّمْ ما استطعت لعلّ جيلا   سيأتي يحدث العَجَب العجابا

المرء اذن زيادة على النمط الوراثي الذي تلقاه محفف ببيئة مشتبكة يمكن تحليلها الى ثلاث بيئات فرعية على الأقل كل منها ذات أثر : البيئة الطبيعية من مناخ وطبيعة خارجية، والبيئة الاجتماعية من أسرة ومدارس واندية ونظام حكم، والبيئة الحضارية الثقافية من تراث وعلوم وفنون. ومن الواضح ان هذه البيئة الحضارية اهم البيئات الثلاث لان الابداع انما يتحقق في احضانها. فالفنان والعالم ينشأ ويطلع على ما تضم هذه البيئة من تراث وقواعد وعرف ويتمثل ما فيها من قيم كما يطلع على ما هو متحصل لزمنه في ميدانها. وهنا يُبْرِزُ طاقته الخلاقة ويَرُوضها على مجاراة القيم المتمثلة أو معارضتها أو استكمال ما فيها أو الاتيان بأمور جديدة. وكلما ازداد اطلاعه على ذلك واشتد احتكاكه واتصاله بأمثاله من البارزين في الفن أو العلم حاول ان يهيء لنفسه منزلة بينهم. وقد يتجاوز بيئة مجتمعه الثقافية فيتمثل بيئات ثقافية أخرى من نوع فنه أو علمه خارجَ مجتمعه. وهذا يزيد في معرفته وفي قدرته وطاقته الخلاقة.

ولا شك ان الخصب والتنوع والاتقان والمهارة عناصر ترفع المبدع في ابداعه. ويأتي بعد البيئة الحضارية في المكانة البيئة الاجتماعية. وكلما اتسعت كان اتساعها عونا للعالم أو الفنان أو المؤلف. هذا الاتساع يستدعي الاختصاص والتفوق. ولا بأس ان نشرح هذا الأمر بالاستناد الى بحث عالم احصائي واجتماعي حديث كبير.

يرى كُرّادُوجِيني ان الابداع اكثر حصولا لدى الأمم الكثيرة العدد. وليس ذلك ناشئا عن كونهم اذكى من افراد الأمم الصغيرة ولا لانهم اكثر اطلاعا وثقافة، ولكن السبب في ذلك زيادة الاختصاص الواقع في بلادهم لكثرة من يشتغلون في مضمار واحد.

ان الاختصاص معناه حد نطاق العمل وتضييق انواع العرض بالمعنى الاقتصادي أي تقليل انواع الطلب. وما لم يكن الاختصاص عالمي المجال، لا يستطيع الانسان ان يضيق اختصاصه الا في بلاد كبيرة تمكنه من ان يجد اسباب المعيشة فيها كما تمكنه من تحقيق ادق ميوله ومواهبه بل هي تحمله على الاختصاص والتبريز والتفوق نتيجة الاصطفاء.

وخلاف ذلك يحصل في البلاد الصغيرة، فان الانسان مضطر لضيق آفاق الحياة ان يزاول عدة أعمال معا لكي يكسب ما يكفي حاجاته الضرورية. بل يكاد ضيق الحياة يحول بينه وبين زيادة الاختصاص لقلة الاسباب الداعية الى ذلك ولقلة الظروف والاحوال المساعدة. فهو لا يبلغ درجة الكمال والاتقان التي قد يبلغها بمواهبه وملكاته في بلاد كبيرة. وربما كان في هذا ما يفسر حصول الاختراع والابداع والكشوف في البلاد الكبيرة. على انه ربما تكون الافراد في البلاد الصغيرة على درجة عالية من الثقافة ولكن الابداع والابتكار والاختراع والكشوف من نصيب البلاد الكبيرة.

ومتى كانت البلاد واسعة واللغة واحدة، كثر عدد القراء وكثر معهم عدد الكتب المطبوعة وقلت نفقات الطبع وتيسر بيع كميات كبيرة من الكتب، وكان الربح من العوامل الحافزة على التزاحم في التأليف والتجويد والتفوق فيه.

لقد علمنا في وقتنا الحاضر بانهيار جدار برلين الذي كان حاجزا ماديا بين شطري شعب واحد. متى يحين انهيار جدران برلين الاخرى القائمة وهي اشد صفاقة بين أوصال البلاد العربية لكي تمتد شرايين الثقافة والايداع في جسم الشعب العربي العريق.

عناصر الابداع العربي

الدكتور عفيف بهنسي

دفاع عن الابداعي من خلال القدسي :

تختلف اراء المستشرقين في توصيف الابداع العربي، فمنهم من يرى انه يقوم على عرض ذراتي Atomique تحليلي غير قادر على التركيب والتجديد[1]. وعلى النقيض يفهم اخرون الفكر العربي انه تركيب أرسطي ـ افلاطون. ومع ان علم الكلام قد اعتمد الموضوعية والتركيب الفلسفي في كثير من مسائله، وان ابن رشد كان نموذجا فذا للتعريف بالفكر التحليلي التركيبي، فان الطابع التيولوجي لعلم الكلام، قد صرف المستشرقين عن النظرة الشاملة في ابعاد الفكر العربي للحكم عليه.

ومما لا شك فيه ان «القدسي» قد استأثر الى حد كبير بصناعة الكلام كما يقول الفارابي. ولكن المقارنة بين القدسي والابداعي تتجلى بصورة واضحة عندما نستعير من الاسطورة طابعها الابداعي، لكي تمثل الحوار بين القدسي الابداع.

ويختلف الحكم على الفكر العربي في مجال القدرة على الخيال، فيرى (جيب)[2] أنه مما يلفت الانتباه في بعض فروع الأدب العربي، هو قدرة التخيل القوية المتأصلة. بينما يرى رينان ان الشعوب السامية تتصف بانعدام تام لقدرة التخيل[3].

ويتمتع القدسي بحيوية هائلة لا حدد لسلطانها. ولذلك فهي متجددة تتحدى جميع المواصفات البشرية، وجميع القوانين الطبيعية، ان شيئا من اللامعقول يصبح معقولا، وشيئا من اللاموجود يصبح موجودا امام سحر القدسية. وليست الاسطورة حكاية خرافية، بل هي فلسفة هذه القدسية. هي الصورة في ابسط اشكالها ترفرف كالنورس فوق الأوقيانوس المقدس يقتات من قوة الحياة فيه.

ان جميع الرموز الطقسية غير قادرة مع ذلك على تفسير معنى المقدس، ولكنها قادرة فقط على الانتماء إليه، ولهذا **فان الدين أيضا مجال ابداعي لا نهاية له** .. أليس الله قوة لا حدود لها ؟، أليس هو المثل الأعلى والسر المطلق، وهو موئل المؤمنين جميعا يسبحون بحمده وبالحياة والعيش يستجلون من سره معالم الكون وخفايا الوجود ؟...

بين الابداع والخلق :

ان الحديث عن الابداع لا ينفصل عن الحديث عن المبدع، لانه الابداع ليس شيئا مشخصا، بل هو حالة تتشخص بالعمل الفني، وهذا التفسير الانطولوجي يعترف ان ثمة تفسيرًا اخر للابداع، ومهما يكن من امر فان **الابداع في الفن العربي ليس خلقًا**، فلقد حرم الدين مضاهاة الله في صفة الخلق. فالله هو الخالق المطلق وليس بمقدرة الكائن البشري الارتقاء الى المرتبة الخالقة، حتى الابداع هو حالة نسبية تتنافي مع الخلق المطلق، فالتعبير عن الجمال المتخيل ليس هو التماثل العقلاني الذي يعكس قوانين الطبيعة. ان السلالات المتماثلة التي تشكل عناصر الكون، من سلالات الكائنات الحية أو سلالات الكائنات الجغرافية، هي مخلوقات منتهية وكاملة، والاكتشافات أو التحويرات التي تجربها على هذه السلالات هي ضئيلة جدا، حتى اننا لا نستطيع ان نتميزها بمنظار المقدرة الالهية. وما ثم خلقة تم على اكمل وضع، ولقد تم منذ الأزل وسيقى حتى الأبد ولا يحدد الابد الاصانع الأزل. وليس بمقدور الانسان وبخاصة في عالم الفن ان يتحدى النهايات العظمى في الكون الكامل، ولكنه يستطيع ان يستثير الدهشة وهو يسلط اضواء لم تكن قد اسقطت على صيغة من صيغ الوجود. لذلك نتساءل، **هل كان الابداع العربي اكتشافا** ؟ اذا لم يكن خلقا ؟ ان عملية الكشف عن السر ليس عملية طقسية صوفية بل هي تعبير عن الايمان بالله، هذا الايمان الذي يتحقق بالكشف عن السر، وكاشف الغطاء في الصوفية هو مبدع على طريقته الطقسية. أما كاشف الغطاء في الفن فهو الذي صنع روائع الفن التي مازال اكثرها عمارة ماثلة في المساجد، أو صرة على رق مرقون ومنقوش، أو رقشا على خوذة محفور ومرصع، انه المبدع الذي نقب في اعماق وجدانه باحثا عن الأكثر تعبيرا عن عصور الصورة قبل بداية الخلق النهائي الكامل الذي نقف عاجزين عن مجاراة كما له، ومحاكاة العبقرية فيه. ان الفنان العربي عاجز عن محاكاة الله في مقدرته على الخق، وهو يخشى خالقه حتى العبادة «إن يخشى الله من عباده العلماء».

وبحسب الفقه الاسلامي فان الانسان بقدر ما يكون عالما مبدعا يكون مؤمنا .. وهكذا **يحض الله على الابداع لان الابداع تصعيد**، ولقد عبر المتصوف عن هذا التصعيد بالفيض، ولكن هذا الفيض الصوفي لم يقترن بالعمل بقدر اقترانه بالابتهال والتبتل ومحاولة دمج المخلوق بالخالق. وتوحيد الوجود وهي حالات توافقية ترفض الخلاقية.

الذاتي ـ الموضوعي :

الابداع كما تجلى في الفن والثقافة العربية كان موقفا من جانب المبدع الذي لم يكن متميزا في تاريخ الحضارة العربية، ونادرا ما تحدث هذا التاريخ عن اسماء محددة وعن تجارب مستقلة، فنحن **لا نعرف هوية فردية لكل من اولئك الذين صنعوا روائع التراث التشكيلي والعمارة**. ولكننا نعرف ان مجموعة غير محددة أو جيلا من الأجيال يشارك في صناعة

الروائع وابداعها، فكما ان هذه الاعمال ابدعت للناس جميعا دون تحديد كذلك صنعها الناس جميعا، **وكلاهما، المبدع والمتلقي لم يكن محددا،** ولم يكن متميزا، بل كان منحلا في المجموعة الشعبية. ولذلك فان هذه الروائع هي فن يعبر عن مجموعة من الناس ويعبر عن هوية قومية محددة.

ان الموقف الخلافي الذي يؤسس الدهشة الابداعية، ليس موقفا ذاتيا على الرغم انه نقيض الموضوعي. فالذات في الابداع العربي حلولية، إنها الشيء من اجل غيره، من اجل الأسمى والأمثل، ولذلك فانها غائبة في العمل الفني. ومن اجل هذا يصف المستشرقون الثقافة العربية انها غير موضوعية. كما يقول جيب. ومن جهة معاكسة يدعي ماسينيون ان الثقافة العربية بل الفكر العربي ليس ذاتيا، لقد نظر المستشرق إلى الابداع العربي من خلال التقسيم الديكارتي للذاتي والموضوعي، ولم يستطع **تفسيرها من خلال عناصر الابداع العربي التي تجعل الذاتي والموضوعي كلاهما معلق الوجود الا في الحالات التي يخرج فيها الابداع تماما عن المعنى التيولوجي.** ان ما قدمه الاشاعرة وابن سينا والشهرزورى من افكار هيلنية، كان نذيرا يهدد التأسيس التوحيدي في الابداع العربي. لقد كاد تحدي الانسان للتوحيد ان يغير جميع المفاهيم الاسلامية(3)، لولا صمود السنة، ولكن الباطنية التي اعتدلت قليلا في بعض مذاهبها انقلبت من المكتوب الى الذاتي، وكانت علامة ابداعية في مجال الخلافية، ولكنها قصرت عن كمال الابداعي، لتكومها عن التصاعدية الى الشخصية الالهية.

ويجب ان نستنتج من موقف الراديكاليين الاصوليين ان عدم الخلافية في الابداع اصبح عندهم قانونا اصوليا. وبفقدان هذه الخلافية كنصر ابداعي تم تجميد الابداع. وبعد ان كانت الثقافة العربية مستقبلية حققت أروع المنجزات الحضارية، اصبحت ثقافة ماضية. ولقد استطاع بعض الباحثين في مفهوم الابداع العربي تلويث التراث بشبهة الماضية الرجعية أو حصره في مفهوم سلفي منتبه، في محاولة لالغاء الصفة الحضارية عن التراث من انه مجموعة تجارب القومي عبر التاريخ.

ان اندماج الذاتي بالموضوعي ليس صورة من صور الوجود الصوفي وليس هو موقف مناهض للمنطقي. ان علم الجمال الحديث في العالم قد جعل هذا الاندماج مصباحا ينير به عملية تحليل الابداع الفني والأدبي.

لقد اندمج الخيالي والعقلي في عمليات الكشف الفني كما في الكشف العلمي بل لقد «أصبح الفنان وعالم الرياضيات شخصا واحدا في الحضارة العربية، وانا اعني ذلك حرفيا». كما يؤكد برونوفسكي(5).

ولنأخذ مثالا على ذلك نظرية فيثاغورس التي تقوم على ان مساحة المربع المقام على وتر المثلث القائم الزاوية تساوي مجموع مساحتي مربعي الضلعين القائمين في هذا المثلث، وهي نظرية هامة جدا انتبه العرب الى خطورتها، فهي تؤكد التماثل في مجال الحيز. واذا كان

فيثاغورس قد قدم مائة ثور قربانا لالهة الفنون تعبيرا عن شكره على الالهام الذي قاده لاكتشاف هذه النظرية، فان الفنان العربي جمع المبدعين من الرسامين والرقاشين والنّحاتين والراقصين والمغنين في صالة واحدة من صالات قصر الحمراء، لكي يجعلوا من نظرية فيثاغورس الرياضية المحضة صيغة ابداعية معاشة. وعلى جدران حمام القصر مازالت بلاطات زخرفية بسيطة تبدو مكرورة مؤلفة من مثلثات ذات اضلاع متموجة تشكل حيزات متساوية بألوانها الخلافية الباهتة والعاتمة.

ان ثمة حركة دورانية تنتقل الى العين عن طريق خداع البصر، فتبدو الحيزات المتناوبة متحركة، فيحل الحيز الباهت محل العاتم والعاتم محل الباهت، وهذه الحركة تتجلى في الفراغ تصاعدية، فالحيزات لا تأخذ شكلا مثلثيا مستقيم الاضلاع، بل ان الاضلاع المتموجة تعطي الحيزات شكلا مروحيًا وهي تتحرك باتجاه البعد الثالث لانها تدور حول محور واحد، لقد كان ابن حزم الاندلسي وراء هذه المثلثات، ولعله كان يشترك مع هؤلاء المبدعين لتنفيذ عمل فني وعلمي بوقت معا.

وعلى الرغم من قدسية الدين ولزومية أركانه، فانه ليس من كلامية كتبت بعده تعدل ما كتب في الاسلام، وليت الحرفية التي تمسك بها أصل السنة هي وحدها التي كرست الوحدة بل ان **جميع المذاهب التي ظهرت، لم تكن إلا اداعات فقهية لمفهوم واحد.**

ان تعددية الكلامية «على الكلام» في الدين، مع وحدة العقيدة هي ميزة الثقافة في العالم العربي، ولنأخذ على ذلك مثالا الفن كصيغة حسية، فان التعددية والتنوعية في مدارسه وعناصره لا تتعارض مع الوحدة التي تماسكت على خلفية الايمان بالقيم المثلى.

بين المثل الأوحد والتعددية :

استطاع الاسلام ان يصور المثل الأوحد بعبقرية خارقة، فالله ليس كمثله شيء وهو واحد في السماء والأرض للعالمين جميعا. **ان الخطاب الفلسفي عاجز امام معنى الله عن وضع صورة حسية يستطيع من خلالها اقامة صنم ايديولوجي. ولذلك فهو يتخلى للخطاب الحضاري الذي سيفسر معنى الله في قوة الطبيعة القبلية وقوة الانسان البعدية.**

وفي الثقافة العربية اتجه الخطاب الفلسفي أي علم الكلام نحو المثل لكي يتابع مسيرة الكشف والابداع. ولقد كانت لغة علم الكلام متجددة وتساقطت الفاظ الجاهلية ولم يبق على ابواب الديوان العربي الا معلقات الشعر، وتجلت عبقرية العرب الابداعية في الشكل والمضمون في المعنى والمبنى، وما قدمه الجاحظ والتوحيدي وابن خلدون من فكرنات مبتكرة تماثل مع ما قدموه من تسميات ولفظيات.

لقد مضى زمن كان فيه المستشرقون، يفسرون الرقش العربي على انه زخرفة وعجز أو هروب من الحرام. وجاء زمن اخر **أصبح فيه الرقش عنوانا للحديث عن الخلافية**

الواقعية في الفن وعن المطلق الذي يتحدى النسبي. ولست أدري كيف يمكن ان يبرر التجريديون فنهم دون ان تعتريهم رعشة الرعب من العبث الذي يقذفون باشكاله في وجه الجماهير المحتشدة امام قافلة الفن التشكيلي، لقد أراد بريون ان يبرر التجريد ببرهان الرقض ففشل لان التجريدين لا يبحثون عن المطلق بل عن المشخص كما يقول آرب Arp.

عناصر الابداع : الخلافية والتصعيد :

ان مبدأ الصيرورة هو الطابع الحركي والمتغير في الفكر العربي والخلافي Paradoxal هو الحالة المقابلة لأي موضوع، والحوار بين الخلافي والموضوع علامة حيوية في تاريخ الفكر. أما التوافقي فهو الحالة التي يصبح فيها الموضوع حتميا ومنتهيا.

وفي الفكر العربي مسائل حتمية خرجت عن دائرة الخلافية، كمسألة الخالق، وكانت ثمة مسائل تعتبر حتمية ثم جعلتها المعتزلة خلافية، فأبدع الفكر العربي وعاش مرحلة ازدهار. وفي كل مرة تتسع فيها دائرة الخلافية تتسع معها دائرة الابداع والكشف.

ولقد حض القرآن على التغيير والخلافية «لكل اجل كتاب»[4]. وهكذا فان الخطاب الثقافي كان يتنامى ويتجدد باستمرار مع تنامي الخلافية عبر التاريخ. و «كل يوم هو في شأن»[5].

على ان الخلافية اذا كانت وحدها عنصر الابداع خارج حدود الفكر العربي، فان عنصرا اخر هو التصاعدي Transcendental كان افرازا للمفهوم الوحداني الذي اختص به الاسلام وحده.

ولا يمكننا ان نفسر اصالة الفن العربي وابداعيته الا عندما ندرك هذه الثنائية التركيبية التي لا تدخل حتى تحت التركيب الديالكتيكي، **لان التصعيدي ليس نقيض الخلافي، بل هو متمم له، ويشكل التركيب مفهوم الابداع.** فاذا كان التصعيدي شاقولي الحركة والخلافي افقي التفاعل فان تصالبهما هو الذي يفسر حركية الابداع في الرقش العربي الهندسي، فالنجمة وهي تعبير عن «الواحد» في نسيج الرقش، مؤلفة من عنصري التصعيد والخلافية، ففي النجمة السداسية المؤلفة من مثلثين يتمثل تصالب التصعيد والخلافية، واحد ذروته الى الأعلى يعبر عن التصاعدي واخر ذروته إلى الأسفل يعبر عن الخلافي، كذلك في النجمة الثمانية، هي تصالب وتركيب ابداعي فهي مؤلفة من مربع يعبر عن الجهات الأربعة التي لا نهاية لها لانها مطلقة وهي اتجاهات تصاعدية، ومربع اخر يعبر عن السلالة الطبيعية الخلافية في بنيتها، وعناصر هذه السلالة هي التراب والماء والهواء والنار.

وتتحقق هذه التركيبة الابداعية بآلة ثنائية أيضا، فالتصاعدية تتم عن طريق الوحي والخيال والعاطفة، أما الخلافية فانها تتحقق بفاعلية معقولة ـ غير معقولة. وهكذا **يشترك الحس مع الادراك لتكوين آلة الابداع التي اطلق عليها اسم «الحدس».**

ولكن **الحدس أيضا هو آلة المعرفة الفنية «التذوق»** في الفن العربي، فان المتذوق يتلاقى مع المبدع في العمل الفني عن طريق واحد، فهو يمارس التصعيد ويبحث عن الخلافية ويتعلق بالعمل الفني الذي يتحقق فيه هذا الشرط الازدواجي، ويرفض الخلافية فقط، كما يرفض التصعيدية التيولوجية فقط، التي تنقلب إلى طقوسية غير ابداعية.

وكما أن التصعيد يشكل الهيكل الروحي للابداع، فان الخلافية تشكل الهيكل العضوي لعملية الابداع، فالابداع ينشد تغيير الواقع ولا يعني بالبحث عنه كما هو، كما يفعل العلم[7]، ولذلك فان عملية الابداع ديناميكية متحركة. والرقش العربي مثال على مفهوم الابداع العربي. فالفنان الرقاش لا يهمه ان يبحث عن واقع الصورة فهو يدرك هذا الواقع بمنطقه المعقول أو غير المعقول. **ولكن يهمه ان يغير هذا الواقع بصيغة تصاعدية افقية**، لان التغيير الافقي فقط هو تغيير ذو بعد واحد هو البعد السطحي. أما **التغيير التصاعدي الافقي فهو تغيير حجمي ذو ابعاد متعددة**. وهذا ما يفسر اختلاط الرقش العربي الهندسي بالرقش النباتي وبالخط العربي في كل واحد. ان هذا المركب الابداعي هو تغيير باتجاهات مختلفة، اتجاه ديني وادبي وتصويري وطبيعي. وفي التصوير الترقيني والمنممات، فان الصورة الوصفية للكائنات والاحداث تتمركب مع الصورة الرقشية والكتابة بالحرف العربي الجميل لكي تؤلف صيغة تصاعدية ـ خلافية، مبدعة.

ان الكائن البشري الذي ولدته على الأرض الخطيئة لمخالفته أوامر الرب ـ كما هي اسطورة الحياة ـ مرصود دائما لخدمة المطلق وليس لخدمة النسبي، وفي كل عصر كان الانسان فيه عبدا للقوة الطاغية كان العمل العادي المشوب بالخديعة والتدليس والمتمثل بتكريم النسبي وسيلته الوحيدة لمهادنة الطغيان. **وعندما يصبح الانسان حرا فان البحث عن السر أي الابداع يصبح الطقس الطبيعي الذي يمارسه في هيكل الحضارة.**

ونحن لا نقول ان تاريخنا العربي كان حرية شائعة، ولا ندعي ان الطغيان الديني أو السلطاني كان مستمرا. فالآيات البلاغية والفنية تشهد ان الصراع الذي كان قائما بين القوة الثقافية وبين القوة السلطانية التيولوجية القامعة هو الجدلية التاريخية الحقيقية التي اتّسمت بها الحضارة العربية، وهكذا فان اضعف العصور العربية لم تكن عصور غلبة السلطان والتيولوجي بل انقطاعه عن الثقافة وانقطاع الثقافة عنه. ان السلطان السياسي والديني لا يستطيع ان يصارع الابداع بالقمع ولكنه يستطيع ان يناقضه وأن يكفر به. وهذا لا يعني القضاء على الابداع، بل يعني اعتقاله، والذين يهربون من معتقلات السلطان، هم المثقفون الذين يبحثون عن الابداع خارج مكانهم وزنزاناتهم عن طريق التصعيد الذي يتعالى عن الجزيئات الى الكليات.

عناصر الابداع : الرمز والتأويل :

ليس الرمز تعبيرا عن الخوف من الواقع، بل هو التحدي الفني، ومازال الفنان في كل

عصر يتحدى الواقع والطبيعة ويعبر عن ذلك رمز هذا التحدي، والرمز لكي يكون تحديا فعلا لا بدّ ان يحمل بعض علامات الواقع والطبيعة والمعقول. ان الرمز اذا كان غير معقول بحسب رأي المدافعين عن الواقع، فهو يمثل الدور الانساني المعقول في معالجة اسرار الواقع المجهولة.

فالرمز الذي تجلى في «ألف ليلة وليلة» فتح افاقا لا حد لها في الشرق والغرب على امكانية التعايش بين المعقول واللامعقول في عالم الثقافة والفن، ولقد تبدى ذلك أيضا في المقامات وفي القصص الشعبي الذي يتحدث عن عنترة بن شداد وقصة دليلة المحتالة وابنتها زينت النصابة ... الخ ونحن نعرف ان الشاعر كولريدج قرأ ألف ليلة مرات ومرات وكان يقول ان هذا الكتاب هو غذاء روحي، انه وبفضل هذا الكتاب الابداعي «اكتسب كولريدج» قدرة حولت جميع امكانياته للتفتح، واغنت صميميته بالعواطف الرقيقة، واشبعت ظمأه إلى المطلق، والى الحنان والى الاطمئنان الفكري» كما يقول هارغيست[8].

يقول جميل صليبا : «ان استعمال التشابيه في الفكر العربي الديني والادبي يرمي الى اتباع حاجة ملحة عميقة في الروح العربية، فخصوبة الرموز وكثرتها في الامثال والقصص ذات المغزى الاخلاقي وفي الأساطير الفلسفية هي سمة خاصة»[9].

حقًا، لقد استطاعت الاسطورة في الأدب الصوفي ان تنصر الابداع على العقل وان اعجاز القرآن الكريم يتجلى في الفسحة الواسعة من التأويل الذي توزعت عليها آياته.

«ان الخطاب القرآني اذ يستعمل الاشارة والرمز والاستعارة وغير ذلك فلكي يفسح المجال للتأويل»[10].

ويذهب محمد اركون ابعد من ذلك اذ يرى ان الخطاب القرآني والحكايا التوراتية كلاهما، نموذج رائع من نماذج التعبير الاسطوري (الميثي)[11].

ويعزز الحبابي هذا الرأي بحماسة واضحة اذ يقول «في كل كتب الساميين المقدسة توجد رموز ومواعظ مكيفة غاية التكيف مع حاجيات المخاطبين، فالرموز التي يأتي بها نبي من الانبياء تصدر عن حدسه»[12].

ومثال التشبيه والرمز في الآيات القرآنية «مثل الذين ينفقون اموالهم في سبيل الله كمثل حبة انبتت سبع سنابل، في كل سنبلة مائة حبة»[13]، وفي آية أخرى صورة ابداعية بليغة أيضا : «ألم تر كيف ضرب الله مثلا، كلمة طيبة كشجرة طيبة، اصلها ثابت وفرعها في السماء»[14].

ان الصورة الرائعة التي تعتبر قمة في الابداع الديني هي صورة الله في القرآم الكريم، وفيها يضرب الله للناس الامثال للتعبير عن المعنى الالهي الذي مثله بالنور ثم تعمق في تفسيره مستعيرا أرقى التشبيهات «الله نور السموات والأرض مثل نوره، كمشكاة فيها مصباح المصباح

في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء، ويضرب الله الامثال للناس والله بكل شيء عليم»[15-16].

في القرآن الكريم حض على العمل الذي يتضمن الايمان أي على الخلافية التي تتضمن التصعيد، حضّ على العمل الخلافي مع الواقعي، والتصعيدي باتجاه من المثل الأعلى؛ الحق والمطلق؛ الله تعالى، وعمل هؤلاء الابداعي المثمر يشبهه الله تعالى كالزرع الزاهر، كما في الآية «كزرع اخرج شطأه، فآزره، فاستغلظ، فاستوى على سوقه يعجب الزراع»[17] : اما الذين جنحوا عن الكشف عن سر الله والتقرب من ملكوته فهم الكافرون «أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا»[18].

وفي الحديث الشريف عن أبي هريرة «مازال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل، حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها. ورجله التي يمشي بها. وان سألني لاعطينه ولئن استعاذني لا عيذنه» صحيح البخاري، ج 8، ص 105.

ونحن لا نريد ان نفهم من هذا الحديث ما فهمه الحلاج والصوفيون كالمحاسبي قبله والجنيد، فليس المقصود هنا الاندماج في ذات الله من اجل العبادة فقط، فهذا هو الغلو الذي يرفضه ابن تيمية في معارضته لموقف الغزالي[19].

لقد اهتم ابن عربي والصوفية بالتأويل كوسيلة ابداعية لمعرفة الحق والحقيقة. وابن عربي هو، كالرواقيين يميز بين الكلمة الباطنة Inter Logos وبين الكلمة المنطوقة Utterd Logos[20].

ان عمران الشخصية العربية لم يكن عقائديا فقط بل كان حضاريا متشابكا. وفي مجال الثقافة والفن، وهو مجال الابداع، فان المبدع وهو يسبّح بروعة الجمال الطبيعي فانه يحفر وينقب في اغوار هذا الجمال الطبيعي لكي يعثر في طبقات الكون على ما هو اكثر تعميما، **فالابداع يتجاوز الجمال الطبيعي لكي يعبر عنه بالرمز عن الذات والطبيعة معا**، ولقد أراد الفنان العربي ذلك، لكن سيرورته قادته الى التعبير عن المجرد والمحضي في ذاته، على الرغم من دعوة صارخة للبحث عن الشيء من اجل ذاته»، كما يقول الوجوديون.

لقد افسح المبدع المجال واسعا **للتأويل**، بدا ذلك في المصادر الشرعية والفقهية وفي الفلسفة والشعر والفن التشكيلي. **والتأويل هو فرصة المتلقي للمشاركة في عملية الابداع**، أي في تغيير الشكل الذي وضعه المبدع. فالتأويل هو تصور خلافي. ولذلك فان **التعددية هي من خصائص التذوق كما هي من خصائص الابداع**. وتتجلى الوحدة وهي الطابع الاكثر تمييزا للابداع العربي، في ارتباط الابداع بعملية الكشف التصاعدية «واينما تولوا فثم وجه الله»، كذلك المتذوق المتلقي يسير في تأويل الكلمة والصيغة باتجاه تصعيدي وجمالي.

ان عملية التأويل تقوم على الحدس أي الادراك الحسي، وليست هي **محاكمة منطقية عقلانية**. ان وحدة البنية الحدسية بين المبدع والمتلقي جعلت المبدعات العربية أكثر التصاقا بالعربي وأكثر تعبيرا عن الثقافة الاصيلة، **فالثقافة العربية ليست تكوينا مستقلا يقع خارج الذات الانسانية بل هي الانسان العربي ذاته**. وهذا ما يفسر قولنا ان الثقافة والحضارة العربية هي التعبير الأكثر مطابقة للمقولة الشائعة (القومية) التي تلقحت في الغرب بجرثومة العنصرية.

ان مجال التأويل الواسع في الرقش العربي قد وسع اغراض الابداع العربي التشكيلي، وهي اغراض جمالية توحيدية بوقت معًا، ذلك ان الواقع يعتبر عرضا للجوهر، وفي الرقش كما في كل اشكال الابداع يبقى الرمز وسيلة للتعبير عن رؤية كونية. ولم يستطع المستشرقون فهم ابعاد الابداع العربي، ذلك ان الطريقة التي يتبعها المستشرق لفهم الشرق لا تنسجم مع طبيعة الابداع. وبصورة عامة، فاننا نوافق العروي في رأيه، الذي يقول فيه «باستطاعة المجتمع العربي ان يعتبر طرائق المستشرقين برأيه هي طرائق غير قادرة على ادراك ديناميته العميقة، ولهذا يمكن ان ينسب الى هذه الطرائق انها وضعية النزعة لانها تجمد الحاضر ما وسعها ذلك»[21].

الابداع من خلال الرمز الشكلي، الخط والرقش :

تقف الكلمة بين منتصف الطريق بين المبدع والمبتدع فهي تعبير عن موقفه الذاتي، وهي آية موضوعية منفصلة عنه بوقت معا. لقد تمتعت الكلمة بهذا الامتياز في الابداع العربي لان الله هو الكلمة الأولى، ولذلك كان الاهتمام بالخط العربي عاليا وكان دوره ساميا في التعبير عن جلال الحق والمتعالي بذاته.

ولكي لا يكون الخط أداة نسبية للتعبير عن المطلق لانه خط الكتابة العربية، كان الرقش وهو الابداع البليغ الذي لا حد لبلاغته ولا حد لمعانيه. ومع ذلك فان جميع الأمم التي آمنت بالاسلام استعملت الخط والرقش الذي ابدعه العرب، واصبح بعد ذلك سمة الفن الاسلامي، كما اصبح الفكر العربي سمة الفكر الاسلامي. لقد كانت الكلمة، الرمز الذي يضم المعنى القدسي والمعني الخلافي بوقت معا، ولقد توالت مدارس الخط العربي حتى اصبح من الصعب تحديد عددها، واصبحت العلاقة بين المعنى والشكل الفني المتنوع علاقة عضوية. **وهكذا كان هذا الرمز الحي مجالا يتيح للمتلقي والقارىء ان يؤول محصلته المعنوية الشكلية في اعداد كبيرة من الصيغ والانطباعات**. وعندما كان الخط ينحرف نحو الصورة زيادة في البراعة التعبيرية، لم يكن هذا الايضاح الذي يضعف الرمز الا سببا في التنكب وعدم الرضى، اذ ان فرصة التأويل كانت تضعف مع المحاكاة والتقرب من الواقع والمألوف.

ان الخط العربي ومدارسه وأساليبه التي تطورت عبر تاريخ الابداع العربي هو آية جمالية لعل العرب تفردوا بها، اذ عندما كانت الكتابة تضاف الى التمثال أو الشكل الفني في

عهد المصريين والرافديين، كانت تحمل دورها الوصفي والتعريفي اكثر من محمولها الجمالي. ولكن الكتابية الشعرية أو القرآنية التي زينت المساجد والمدارس والمشافي والمّدافن في العمارة العربية كانت تحمل معانيها القدسية والادبية والتأريخية، كما تحمل دورها الجمالي المتمم لدور الرقش العربي، أو للزخارف المحورة التي نراها في المسجد الأموي وفي قبة الصخرة.

ولقد دخل الخط العربي كفن ابداعي الى جانب الاشكال العربية المجردة أو المحورة، بعد ان استقرت الشخصية الابداعية العربية واستقلت عن الشخصيات السابقة التي تركت طابعها في الاثار التي اعيد استعمال اجزائها في العمارة الاموية الأولى.

لقد ابتدأ الابداع العربي في عملية خلافية حاسمة، فلم يمض قرن واحد على ظهور الاسلام، حتى ابتدأ الفن العربي الاسلامي يكتسب طابعا متميزًا، واصبحت الفلسفية الاسلامية أساسا لشخصية ابداعية، وتخلى الفن العربي والاسلامي عن اثار حضارتين كانتا من اوسع حضارات العصر، وهما الحضارة الفارسية والحضارة البيزنطية.

وفي المرحلة الأولى كان العنصر الاكثر وضوحا للابداع العربي هو عنصر الخلافية، فعلى الرغم من ان العرب كانوا الجسر الذي انتقلت عليه الثقافة الهلنستية الفارسية، وعلى الرغم من مشاركة اهل الذمة في بناء هذه المرحلة، فإن العنصر الخلافي الذي غير الشكل والوظيفة كان وحده هو طابع الابداع.

لقد مضى زمن كان فيه المستشرقون الذي اقتحموا الفن التصويري العربي سياحيا، يفسرون الرقش العربي على انه زخرفة وعجز أو هروب من الحرام[23]، وجاء زمن مختلف اصبح فيه الرقش عنوانا للحديث عن الابداعية في الفن وعن التعبير عن المطلق الذي يتحدى النسبي. ولسنا ندري كيف يبرر التجريدون في الغرب فنهم دون ان تعتريهم رعشة الرعب من العبث الذي يقذفون باشكاله في وجوه الجماهير المحتشدة امام مواكب الفن التشكيلي. لقد اراد بريون[22] ان يبررالتجريدية ببرهان الرقش العربي ففشل، لان التجريديين لا يبحثون عن المطلق الذي يبحث عنه الرقاش العربي، بل يبحثون عن المشخص كما يقول ارب.

كذلك فشل باباد وبولو[23] في محاولة تفسير اللولبية في المنمنمات، لقد اراد ان يحلزن الرؤية الرياضية، ولم يستطع التعبير حتى عن الخلافية في الشكل والمنظور التي تحمل كل قيم الابداع الفني الذي اصبحنا نفهم مبرراته اليوم من خلال ايات الفن الحديث. لقد دفعت الفكرنة الرياضية باباد وبولو إلى اغفال التصعيدية الابداعية، **ان هدف الفنان العربي ليس تحوير القانون المنظوري الذي ألغاه تماما في عالم الفن، بل تصعيد هذا الواقع بذاته باتجاه الملأ الأعلى،** فكما ان الرقش العربي هو مرتسم الصورة المطلقة، كذلك فان الاشكال الواقعية تتصادم مع قواعدها المادية لكي تنتشر كالكواكب في قبة السماء مناطة بمنظور روحي تتجه خطوط الاشعة البصرية فيه متوازية وليس مخروطية، لانها تتجه من الملأ الأعلى الذي يتجاوز الجهات الأربعة النسبية.

ان مسألة المنظور مازالت شاغل الجماليين. فاذا كان ابن الهيثم هو أول من كتب في المنظور الخطي، وان تعليقات لوزنزوغيبرتي النحات والمعماري الذي تصدر عصر النهضة في فلورنسا، مازالت بخط يده لم تجف على صفحات ترجمة مخطوط ابن الهيثم في مكتبة الفاتيكان فان الجواب يبدو محيرا؛ لماذا لم يطبق العرب هذا المنظور في فنهم التشكيلي التشبيهي وغير التشبيهي ؟...

لقد كان للعرب منظور اخر مستمد من الخلفية الجمالية لمفهوم الصورة، وهذا المنظور الذي يبدو مسطحا في حيز مستو، ليس منظورا بدائيا نهض على جهالة بالمنظور الرياضي الذي قال عنه برونللسكي، مصمم كاتدرائية فلورنسا، «كم هو الهي هذا المنظور». بل كان منظورا روحانيا. فاذا كانت العين البشرية هي التي تحدد ابعاد المنظور من خلال نقطة الهروب وخط الافق ضمن نظام رياضي اكتشفه العلماء من اجل تحليل العملية البصرية، فان العين الالهية التي من خلالها يفهم العربي المسلم اسرار الكون، ومن خلالها يعبر عن الصيغ الذاتية الموضوعية، هذه العين هي التي وضعت قواعد المنظور الروحاني الذي يجعل خطوط اشعة الرؤية متوازية وليس مخروطية، ويجعل انعكاس الصورة مسطحا كما يبدو في المنمنمات والمرقنات التشبيهية، وكما يبدو في المرقشات المجردة[24].

وهكذا فلقد ابتدأت معارضة التصوير التشبيهي الذي انتشر ووصل الى حد طباعة صورة الخليفة على النقد الاسلامي، مما يعيد الى الذاكرة مظاهر الوثنية التي قضى عليها الاسلام.

ولكن الرقش العربي الذي وجد له مكانة مستحبة عند السلطة والشرع والتقاليد، لم يكن مجرد زخرفة، لقد تعاون الرقش مع الخط العربي في بناء اشكال ابداعية لا حد لها، ذات مضمون قدسي تصاعدي أو ذات بلاغية أدبية توضحها الايات الخطية الرائعة التي ابدعها فنانون عباقرة مثل ابن البواب وابن مقلة وغيرهما.

ان الحوار بين الواقعي وغير الواقعي، بين المعقول وغير المعقول الذي تجلى في اعمال الرقش والخط، يفسر الحوار بين المضمون والشكل بين الحقيقة والخيال، كما يفسر صبوة الموجود إلى ما هو فوق الموجود.

ومهمة الفنان العربي لم تكن التقرب من الله عن طريق النجوى والذكر كما يفعل الصوفيون، بل عن طريق الحركة الجابذة النابذة التي تتمثل في الرقش الهندسي، وعن طريق المتتاليات اللينة التي استعارت صيغها من جمال الطبيعة، ممثلا بأوراق وازهار وفواكه تخلت تماما عن ماديتها لكي تصبح رمزا.

ان الرمز في الرقش العربي الهندسي والنباتي، ليس رمزا لشيء معين حصرا. وانما **هو رمز لحيوية معينة**، هي حيوية الممارسة الابداعية التي تريد ان تعبر بتشكيلات لاحد لها عن علاقة الانسان بمثله الأعلى وبالمطلق.

وهذا ما يميز الرقش والفن العربي بصورة عامة عن التجريد في الفن الغربي. ان التجريدي يعبر عن «اللاشيء» أو هو يعبر عن شيء جديد لم يكن موجودا سابقا، وهو بذلك يبحث عن معنى الخلق في الابداع.

أما مهمة الفنان العربي فكانت «الكشف» في اسرار المطلق، وهو لا يدعي انه يخلق شيئا من العدم، **فليس من شكل قدمه الفنان (موجود في العدم)** بل هو (موجود في الوجود).

لقد ميز ابن سينا بين الواجب والممكن، فالأول موجود بذاته وهو الله واما الممكن فهو الموجود بغيره، وليست عملية الخلق هي عملية قلب العدم إلى وجود، كذلك ليس الابداع اشراقا كما يقول الفارابي.

واذا كان المبدع التشكيلي العربي قد تجاوز الشكل الانساني والواقعي في أعماله، فانه سار في ذلك مع التقاليد التشكيلية القديمة، ومع مفهوم الابداع الذي يرفض نقل الأشياء كما هي.

ان التوافقية والتبعية الواقعية كانت صفة غريبة عن صفات الابداع العربي، فالعرب وقد انتشروا يحملون لواء رسالتهم الاسلامية في انحاء شاسعة من العالم الذي كان يعيش حضارة فنية وتقاليد أدبية هي أرقى ولا شك من الواقع الثقافي الجاهلي، فانهم رفضوا أية توافقية ثقافية. ولقد أقام العرب في دمشق والقدس والفسطاط والقيروان وقرطبة ثم في بغداد والقاهرة ومراكش وفاس أوابد هي الأولى، تحمل المعاني الخلافية الواضحة التي كانت «المظهر الأول» لتكوين شخصية الابداع العربي فيما بعد، على نقيض الابداع البيزنطي الذي كان وريث الواقع الروماني الذي تبين الشخصية الاغريقية بمحاكاة مخزية.

لقد اخطأ اوليغ غرابار(25)، عندما اعتقد ان الفن المعماري العربي الاسلامي هو وريث الفن البيزنطي، ولم يستطع ان يميز بين مرحلة التغيير التي استمرت قرنا كاملا كان الاسلام يعيش فيها تحت ظلال التراث البيزنطي، وبين مرحلة الابداع القائم على الخلافية التصاعدية والذي استقى فن الرقش والخط.

على ان موضوع تحليل عناصر الابداع المعماري والتشكيلي لا يمكن ان تعتمد المرحلة الأولى، التي انتقل فيها العرب من عالم البادية الى عالم الاوابد دفعة واحدة، حيث لا يملكون الا المبادىء الاسلامية الأولى التي لم تكن هي ذاتها قد توضحت في خيالهم وعقولهم، كما تم لهم بعد استقرارهم السياسي والاجتماعي والثقافي، واتصالهم بجذورهم الثقافية.

ان مثال جامع قرطبة المؤلف من أربعة مراحل تبين إلى أي حد تجاوز المعمار العربي مرحلة الخلافية الأولى إلى مرحلة الخلافية ـ التصاعدية التي تبدت متطورة باتجاه الشخصية العربية المستقلة عن الشخصيات السابقة.

فالتنقلات الابداعية بين القسم الذي أنشيء في عهد عبد الرحمن الداخل الذي احتفظ بجميع ذكريات الفن الأموي الأول. وبين الاقسام الأخرى التي انشئت في عهد عبد الرحمن الثاني والحكم الثاني والمنصور، توضح الاستقلال الابداعي والتحرر من الطراز الكلاسي المتمثل في الاعمدة والاقواس المعاد استعمالها، إلى طراز جديد متكامل، له جذور في تاريخ الحضارة العربية السابقة للاسلام.

ان مقدرة الابداع تبدو خارقة في القباب الداخلية والمحراب وفي الكوابل والتيجان والاعمدة التي تشكل كل مرحلة طرازا مستقلا، على الرغم من قصر المسافة التاريخية بين الطراز الواحد والذي يليه[26].

ثم ان جامع المتوكل في سامراء ومئذنته الملوية التي تعتبر آبدة رائعة بتشكيلها اللولبي التصاعدي. كانت بداية أنمذجة الابداع العربي على اساس الهوية التاريخية البابلية، وليس على أساس استمرارية التاريخ الفارسي التي تبدو في متابعة الطرز السائدة.

الابداع من خلال الاسطورة :

ان كل دراسة للاسطورة بمنطق رياضي واقعي، هي دراسة فاسدة، فالاسطورة هي مرتسم **متحرك لصورة بديعية في اطار ديني أو فلسفي أو تاريخي**. ويتم اسقاط هذه الصورة بآلية حدسية تسعى الى المفاجأة والدهشة. **ان هدف الاسطورة ليس خلق المعجزات، بل ازالة الشعور باستحالة غير الممكن**. فالانسان منذ العصر الحجري مازال يحاور غير الممكن لكي يجعله ممكنا.

ان رسوم جدران لاسكو التي تعود الى نصف مليون عام تمثل امكان مقدرة الانسان غير الممكنة اصلا على الاستخفاف بقوة الحيوانات الضخمة التي تمثل الموت. والانسان يحاور الموت للسيطرة عليه من خلال الصورة. ان صور لاسكو والتميرا هي بداية الاسطورة منذ مئات ألوف السنين، ولعل الانسان آمن بهذه الاسطورة التي صنعها، ولعله جعل منها التميمة التي حلت محل جميع الطقوس الدينية فيما بعد[27].

والاسطورة هي اصدق من التاريخ، ذلك انها براء من التدليس الذي يتسم به التاريخ، كما ان التاريخ مجرد من الابداع الذي تتسم به الاسطورة.

ولسنا هنا في مجال الدفاع عن الاسطورة أو في مجال نقد التاريخ، ولكننا في مجال توضيح أهمية الاسطورة من جهة ونفي صفة العلم عن التاريخ.

ان جميع آيات الابداع في تاريخ الحضارة ليست بمعقولية العلم، فهي أيضا اسقاط حدسي على شكل كلمة أو صورة أو نغم أو عمود، ومع ذلك فاننا نحاول ان نفرز مرتسمات هذا الاسقاط فنسمي بعضها فنا ونسمي الاخر اسطورة. ومع ان هاتين القسميتين فن Art اسطورة

Mith لا تتمتعان بأصالة عربية، فلقد استمرت اقلامنا تقسم الصورة الابداعية الثقافية الى قسمين لا يختلفان في حقيقتهما، ولكن الدراسات الصارمة هي التي تفصلهما.

ان انتشار الاسطورة في الفكر العربي كان سببا لاتهام الابداع العربي بالسحر، حتى العلم لم ينج من تهمة السحر، وكان ابن الهيثم يسمى الساحر، لقد كان الابداع موضع دهشة مستحبة في كل مرة كان يحاط بصورة خيالية لا واقعية وكثيرا ما كانت هذه الصورة على شكل اسطورة، ولقد كان الخيال الاسطوري تهمة عندما كان الغرب يرى الشرق من خلال تقاليد الدين وقصصه أو من خلال ألف ليلة والمعراج. ولكن عندماً اخذ دانتي وسرفانتس وبَيْرون عن أساطير العرب وعندما اصبحت مادة الفن في الغرب هي الاسطورة حتى في الاداب المحضة. فان الغرب بدأ يدرك المغزى البعيد للاسطورة في مفهوم الابداع الغربي.

ونحن نرى في ابداع الخيالة «السينما» كيف أصبحت الاسطورة صيغة اساسية للمعرفة العادية والعلمية. وكيف اصبحت الاسطورة صيغة رائعة ومعقدة للابداع، يقول مرسيا الياد «السينما هذا المصنع للاحلام، مازالت تتناول مالا حصر له من الموضوعات الميثية، الصراع بين البطل والهولة، القتال والتجارب الاستمرارية، الاشخاص والصور النموذجية»[26].

على انه لا يمكن ان نقيم عمرانا ثقافيا عن طريق السحر، فاذا كانت ساحرة الحضارة العربية المتمثلة بالابداعات المعمارية في دمشق وسامراء والقاهرة وفاس والقيروان وغرناطة وقرطبة. أو بالابداعات المنقولة والماثلة في اغلى واجهات المتاحف في العالم، فانها ليست سحرية. فالرقش العربي ليس صيغا طلسمية أو رقي للتقوى والحرز، كذلك القصص الميثولوجية التي نقلها التوراة عن آداب الاكاديين والكنعانيين اجدادنا، أو التي حكاها السلف عن احداث الجاهلية أو التي تتوارد على لسان القصاصين الشعبيين، فهي شأنها شأن الرقش العربي الخلافي مع الطبيعة، **ليست عمرانا ثقافيا فاسدا**، بل هو عمران ثقافي داخلي تماما كالزخرفة الداخلية التي تصور الجنة في فسيفساء الجامع الأموي بدمشق. أو تصور بها الحدائق والينابيع في البيوت أو تصور النزوات والطموحات على جدار قصير عمره.

والمثيولوجيا ليست عمرانا قابلا للانهيار أمام المعقول، لانها في حد ذاتها ابداع يقبل عليه المتذوق لخلافيته مع المعقول ولتصعيده. إن قصص ألف ليلة وليلة أو قصة كليلة ودمنة ومقامات الحريري قد استمرت وشاعت اكثر من المعلقات العشر مع انها كانت مع روائع الابداع العربي، ولكنها لا تتعارض مع المعقول. ان ما هو كائن (بعد) المعقول هو غير معقول ومما هو قائم «قبل» المعقول كان غير معقول أيضا. فنحن نقبل على الاساطير والسحر والخرافة ونتحدث عن الشيطان وابليس اكثر بكثير من حديثنا عن العقل الخالص والحق الخالص، لاننا نفهم المعقول ونكشف من خلال غير المعقول، ولاننا نتذوق غير المعقول لانه تغيير في ماهية الحتمي والنهائي والمطلق.

ولولا هذا التغيير لاصبح الوجود منتهيا بذاته منعزلا عن الحياة والحركة. والابداع هو تحريك لتلك المفاهيم المطلقة ولتلك الايات الطبيعية الكاملة بذاتها.

وما علم الكلام والاجتهادات والاراء التي قدمها الفلاسفةالعرب والمدارس الفلسفية العربية الا محاولة لتحريك المفاهيم المطلقة، كذلك فان الفن العربي الاسلامي هو المنطلق الحيوي لايات الطبيعة خارج حدودها الساكنة باتجاه التفاعل معها.

لقد اتجهت الثقافة العربية نحو تحققها باتجاهات ثلاث، يميزها الهدف. فعندما يكون الهدف اكتشاف القانون، فان الرياضي السبرنيتيك يملك زمام القيادة وحده، وعندما يكون الهدف التعبير عن الجمال المجلى، فان مسار الفنانين المبدعين يكون التجلي التصعيدي والاشراقي فوق الواقعي.

ويتحقق العمران الثقافي العلمي عن طريق المحاكمة والمنطق والمماثلة باحثا عن الكمال. ويتحقق العمران الثقافي الفني عن طريق الابداع باحثا عن الجمال في ذاته.

ولم تميز الثقافة العربية بين الجمال والكمال، لان في كل منهما نصيب من الاخر.

الابداع من خلال الفكرنة

الابداع العربي لم يلغ الفلسفة التي تقوم على التحليل والتركيب إن علم الكلام أو علم التوحيد، هو مرحلة وسيطة بين العلوم الاسلامية التقليدية وبين الفلسفة الميتافيزيقية، واذا كان قد طرح مسائل تيولوجية في حد ذاتها كالقدرية والخطيئة ومسألة صفات الله، إلا أنه بقي يمتلك القوة القرآنية يستعيض بها عن عالم المتيافيزياء.

ونعترف ان الفلاسفة المتكلمين اعتمدوا على المنطق الذي كان معيار العلم وآلة النظر، وليس ما يماثل مساهمة العرب في دفع الفكر المنطقي الى سيادة الانتاج الفكري، وكان امام المناطقة الفارابي الذي اهتم بتحليل الالفاظ والمصطلحات في كتابه «المنطق»، وكان ابن سينا قد ألّف شروحا في البرهان والجدل، كذلك فعل ابن رشد وابن باجة ثم الغزالي في تهافت الفلاسفة.

صحيح أن ابن تيمية وابن حزم اكتفيا بالطريقة الظاهرية في قراءة النصوص، ولم يعترفا بدور التساؤل والقياس، ولكنهما رغم تصريحهما هذا فان ما كتباه لا ينهزم امام قوانين المنطق.

لقد تعرض الفكر الابداعي العربي الذي ازدهر في عصر الانسية العربية «هيوماتزم» كما يسمى محمد اركون، أي عصر المأمون والمعتصم عصر المعتزلة وعصر الكندي، الى هزة اصولية كمل لواءها المحدثون الخمسة في عهد المتوكل، الذين جابهوا اهل الرأي والعقل، وكانت معركة بين الايديولوجية العربية (التيولوجية) وبين التيار العلمي (الإبستمولوجي) حسب تعبير فوكوه. ويجب الاعتراف ان سيطرة التيولوجية استمرت طويلا بقوة السلطة، ولكن مازالت اسماء لامعة مثل التوحيدي والمعري الذين كانوا من المتكلمين ولكن لم يكونوا من علماء اللاهوت الديني.

ان ابن سينا المعلم الثاني كان قد عرّف العالم الغربي على دور العقل في الفكرنة الهلينية، واستولت هذه الفكرنة على الغرب حتى عهد قريب عن طريقه هو.

ان جزءا كبيرا من تاريخ الغرب كان في حالة القمع العقلاني، ولم يستطع الانسان الغربي ممارسة الابداع الثقافي وتحدي الفكرنة المنطقية التي جاءت منذ ارسطو وتوطدت مع ديكارت. وفجأة تنهار هذه الفكرنة في العصر الحديث. كانما هذا التاريخ الطويل كان منتميا الى مدنية العلم وليس الى حضارة الفن. بل ان المدنية سيطرت على الفن ذاته في عصر الباروك بعد ان سيطر اللاهوت على الفن الغوطي والبيزنطي قبل عصر النهضة. وكانت المحاكاة والتناسب والقياس قانونا فرضته العلاقة القائمة بين الانسان ومثله، فكانت تيولوجيّة قبل النهضة، ثم اصبحت ابستمولوجيّة بعدها، الى ان تضافرت الجهود المختلفة، العلمية (داروين) والنفسية (فرويد) والفلسفية (نيتشه)، وكانت الحرب ضد المعقول النظامي حادة جدا. وهكذا ظهرت انتصارات تحرر فيها الابداع من الواقع، وتحرر العقل من المعقول، وعزل التركيب الرياضي في الفن، وعادت الى الظهور من حيث لا تدرك سيرة الفكر العربي التي كثيرا ما اتهمت لتجاوزها العقل والمعقول معا، وتحدث الناس بلغة جديدة عن «شمس الله التي تسطع على الغرب»[27].

ولننظر الى مآل الفكر الغربي بعيدا عن علاقة الشرق بالغرب لفري هيدغر ... ويعمل على تأسيس نظرية الفن والجمالية يمكن ان تقوم على التمييز بين المادة والشكل، وتعتمد ماهية الفن على العمل الفني في تشكل عناصر تكونه، وتسمى الفنون جميلة لانها تخلق ما هو جميل، وهو بذلك ينفذ فكرة ارسطو بمحاكاة الواقع في الفن، اذ لا تماثل بين العمل الفني والموجود، والبحث عن الحقيقة لا يتم عن طريق المحاكاة والواقعية، اذ ان الحقيقة شيء «ما فوق الزمني» أو هي فيما اسماه هيدغر الزمن الوجودي (الزاين)[30].

والعلاقة بين الصورة والمثال تختلف عن العلاقة بين النسخة والمثال. فللصورة واقعها الخاص ولكن مرجعها المثال، هذه العلاقة الانطولوجية تفسر إلى حد بعيد اعمال الفنانين الحديثيين من امثال فان غوغ وبيكاسو، هذه الاعمال المتفتحة على المستقبل، لان الفن يتناقض مع الحتمية ويتمرد عليها، فالفن الذي يمثل الواقع هو فن مدفون في الواقع.

أما نيتشه فهو يحاول تدمير عالم المثل الافلاطوني لاعادة بناء العالم الأرضي القائم على التحول والتغيير والحياة. ان الانسان الطوباوي مازال يبحث عن العدم يجعل منه إلاهًا وحقيقة مطلقة تساعده على اغتيال العالم الأرضي وعلى ادانة الحياة.

والخلاصة، ان الحديث عن عناصر الابداع في الفن والثقافة مازال يحتاج جهدا طويلا نقيم خلاله اركان الجمالية العربية. ونحن لا ننظر الى خلفية هذه الجمالية من خلال الاتهامات الاستشراقية، **ولكننا ننظر الى الجمالية العربية من خلال جميع القيم العربية الروحية (غير التيولوجية) وجميع القيم الفكرية (غير الميتافيزيائية)**، وننظر الى هذه الجمالية من

خلال الخيال والعقل بوقت معا، ونرفض التأسيس الجمالي على اساس العقل فقط، كما هو امر علم الجمال الافلاطوني. ونبحث عن قواعد الرؤية الابداعية من خلال التراث من حيث هو عطاء ابداعي متراكم حضاريا، مازال ماثلا في جميع الشواهد الادبية والفنية، دون ان تمسسه رياح الاصولية الحديثة التي تريد ان تحل محل الايديولوجية العربية العصرية.

وهذا البحث كغيره من الابحاث المتعلقة بالفكر العربي، لا يهدف إلى ممارسة النرجسية وان كان يحاول تقوية الثقة بالنفس وتوضيح الذات الثقافية دون الوقوع في عملية التجميل أو التمجيد، وليس المقصود منه اضفاء تصور مثالي قبلي على واقع غامض. فالفكر العربي على الرغم من جميع المحاولات التي تشكك بوحدة شخصيته القائمة على التركيب الابداعي، **فهو ليس وليد هذا العصر الثوري المتفجر وليس هو ربيب الحرية الفكرية** التي تدفع الفلاسفة اليوم إلى تحدي جميع القيم الثابتة والتشكيك بها منذ ديكارت وحتى اليوم. بل هو أولا وأخيرا فكر يستمد جميع منطلقاته من قبليات دينية، وتقع هذه القبليات في كثير من العصور بمنطقة الحرام فلا يجوز التصدي لها ومحاكمتها، وجميع الدراسات التراثية تعترف بهذا الواقع ولكنها لا تدعو الى التزامه في الحاضر، بل على العكس، ان عملية العزل التي يقوم بها المفكرون الحديثون بين الديني والثقافي، مدعمة بثقافة عقلية موضوعية شكية هي ثقافة العصر. ودراسة جمالية الثقافة والفن هي دراسة تحليلية وليست دراسة تقريرية، ولكنها دراسة تركيبية أيضا، لانها تسعى الى تأسيس علم جمالي مستقل عن علم الجمال الغربي، الذي استخلص أولا من افكار الفلاسفة الأوائل ثم لم يلبث ان استقل عن الميتافيزياء ليصبح فلسفة خاصة بالفن. كذلك شأن علم الجمال العربي، فانه لا يقوم على اختراع الافكار والبرامج، بل يقوم على استقرار الدراسات التي قدمها المفكرون الأوائل الذين كانوا شهداء على ابداعات عصرهم.

ان ابا حيان التوحيدي كان واحدا من ألمع المنظرين لمفهوم الابداع الجمالي، ولكنه لم يفرد لذلك مؤلفا مستقلا بل بث مفرداته الجمالية في جميع كتبه وقدمها على لسان معاصريه واساتذته كالسيرافي والسجستاني، فكانت افكاره موسوعية شاملة، لا بدّ من الاعتماد عليها لاظهار الانعكاس النظري لعملية الابداع الثقافي والفني في حقبة معينة من عصور الفكر العربي[31].

الهـوامـش

1 ـ ارنست رينان : ابن رشد والرشدية. مقدمة الطبعة الأولى، ص 15 ـ دار احياء الكتب العربية ـ القاهرة.

2 ـ GIPP, 5ème édition, Les nouvelles tendances de l'Islam, Trad. Vernier, Paris, 1949.

3 ـ د. محمد عزيز الحبابي : من المنغلق الى المنفتح، ص 107 ـ ترجمة محمد برادة، ط 3، سنة 1973، القاهرة ـ مكتبة الانجلو المصرية.

4 ـ سورة الرعد / 187.

5 ـ سورة الرحمن / 29.

6 ـ ج. برونوفسكي : ارتقاء الانسان، ص 127، ترجمة د. شيخا شيرو ـ عالم المعرفة، 39، الكويت 1981.

7 ـ محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي، ص 51 ـ مركز دراسات الوحدة العربية، ط 3، بيروت، 1988.

يؤكد محمد عابد الجابري ان العقل العربي يتجه نحو تفسير العالم في اتجاه التغيير الى تكوين العقل العربي.

وهو بذلك يصحح الرأي الماركسي وليس المهم تفسير العالم بل تغييره. س. والاستاذ الجابري يسعى الى ان تترك جانبا الثقافة الشعبية من امثال قصص وخرافات واساطير غيرها : ص 7. ولعل التوظيف المعرفي للاسطورة كما فعل ابن سينا هو الدافع الى تجنب الفكر الاسطوري الذي ولد موقفا باطنيا.

8 ـ D. Hargest, Coleridge, p. 8. Auber, Paris.

9 ـ جميل صليبا : ص 98 من مجلة Diogène، 10 لسنة 1955.

10 ـ الجابري، نفس المرجع، ص 52.

11 ـ محمد اركون : تاريخية الفكر العربي الاسلامي، ص 209، ترجمة هاشم صالح، طبعة 1، 1986، نشر معهد الانماء القومي ـ بيروت.

12 ـ الحبابي، نفس المرجع، ص 258.

13 ـ سورة البقرة / 26.

14 ـ سورة البقرة / 260.

15 ـ سورة النور / 35.

16 ـ السهروردي يتعلق بهذه الاية وحاول ان يوضح من خلالها ان هدف الحياة الروحية هو التوصل إلى التوحيد.

17 ـ سورة الفتح / 29.

18 ـ سورة النور / 38.

19 ـ انظر الغزالي : المنقذ من الضلال، ص 128، ط 5، تحقيق عبد الحليم محمود ـ القاهرة.

20 ـ انظر محيى الدين بن عربي : الفتوحات المكية، السفر 2، ص 223-224، تحقيق عثمان يحيى وابراهيم مدكور، القاهرة، 1972.

21 ـ عبد الله العروي ـ الايديولوجية العربية المعاصرة، ص 114، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة ـ بيروت، ط 4، 1981.

23 ـ M. Brion. Art Abstrait, Albin Michel, Paris, 1956.

23 ـ A. Papadopoulo. L'Islam et l'art musulmane, Mazenod, Paris.

24 ـ عفيف البهنسي : جمالية الفن العربي، ص 40 وما بعدها سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت، رقم 14.

25 ـ O. Grabar, THe Formation of Islamic Art.

26 ـ عفيف البهنسي : الفن الاسلامي، دار طلاس ـ دمشق، 1985.

27 ـ يعتقد الطيب التيزيني في كتابه «الفكر العربي في بواكيره الأولى»، ان الاسطورة لا ترقى إلى مستوى الفن والابداع، اذا انها شاهد على المحاولات الأولى لمحاكاة الطبيعة «انها الخيال الذي يسعى إلى محاكاة الطبيعة عن طريق الخيال» من : ص 193، ج 2، نشر دار دمشق، 1981. والواقع ان هذا الرأي لا يتفق مع رأي الانتروبولوجيين والبنائيين الاختصاصيين من : كلوُلفي ستراوس = الفكر البري ـ الفصل الأول ـ طبعة بيروت، 1984، المؤسسة الجامعية للدراسات.

28 ـ مارسيا الياد : رمزية الطقس والاسطورة، ص 190، ترجمة نهاد خياطة، طبعة 1، دمشق، دار العربي.

29 ـ زيغفريد هونكه : شمس الله تسطع على الغرب، ترجمة «نشر» القاهرة وبيروت.

Z. Hunke : Le soleil d'Allah brille sur L'Occident, Paris, Ed. Albin Michel, Paris, 1963.

30 ـ M. Heidegger, Chemins qui ne mènnent nulle part, Idées Gallimard, 1962.

31 ـ د. عفيف البهنسي : فلسفة الفن عند التوحيدي، دار الفكر ـ بيروت، 1988. ولقد اخذنا معطيات هذه الفلسفة من كتبه ـ الامتاع والمؤانسة ـ الهوامل والشوامل ـ والمقابسات ـ البصائر والذخائر ...

اسهام المبدع العربي

في تربية الذوق الفني لدى الناشئة

عبد الله أبو هيف

ينطوي عنوان هذا البحث على مفاهيم ما تزال موضع مناقشة وتقدير، بل ان بعضها ملتبس كمفهوم المبدع، وثمة اقتران في هذا العنوان بين المفاهيم وتطبيقها على أرض الواقع، فليس المبدع العربي بحد ذاته مؤسسة انتاجية أو سلطة تشريعية أو تنفيذية، حتى يبادر الى وضع اسهامه الابداعي موضع التطبيق في العمل مع الناشئة. ان خيارات المبدعين محدودة بسبب طبيعة العمل الثقافي مع الاطفال والناشئة، وبسبب طبيعة التنمية الثقافية الشائك والمعقد، وتربية الذوق الفني ادخل في باب التنمية الثقافية. وعلى هذا سأتوقف قليلا عند حدود مفاهيم البحث، ثم ننتقل بعد ذلك الى المسائل المتعلقة بالبحث.

أولا ـ المبدع العربي :

تتفق المعاجم اللغوية والموسوعات الاصطلاحية على ان الابداع يعني الجدة والقيمة، أي الشيء الذي لا يُستمد بكليته من القديم، ويكون ذا قيمة معترفا بها. وبتعبير اخر حسب «لسان العرب» الابتداء في شيء غير مثال سابقا، متضمنا معنى الانقطاع عما اعتيد السير فيه من قبل مشروطا بقيمته المتفق عليها بوعي ظاهر أو كامن. اما المبدع فهو صاحب الجديد ذي القيمة، فما هي مواصفات المبدع وخصائصه ؟.

ان المبدع طاقة ابتكارية قابلة للتنفيذ ضمن خصوصية شعب أو مجتمع تحددها أنساق ذاتية وموضوعية تتعلق بتكوين المبدع الثقافي والروحي والمادي، وبمناخه الحضاري والاجتماعي والبيئي والتاريخي. لقد حدد كثيرون القدرات الابداعية كالسيولة والطلاقة والأصالة والاتقان والاحساس بالمشكلة ووضع اطر جديدة لها أو اعادة تنظيمها وتحديدها وامتلاك قدرات تحليلية وتأليفية، بالاضافة الى مدى التركيب في البناء التصوري والتقييم أو وضوح الخيارات الابداعية على ضوء الممارسة. ولا شك ان أهم صفات المبدع هو انبثاق ابداعه من الخصوصية التي أشرنا إليها، اي الابتكار من الذات ونحو الذات دون اغفال البعد التاريخي

وحصيلة التجربة الانسانية في شراء الذات وخطابها الابداعي، لانه لا سبيل الى التقدم بمعزل عن وعي الواقع وتغييره، أو السيطرة عليه وامتلاكه معرفيا وجماليا عن طريق الابداع العلمي والفني والادبي. فهل كل عالم أو فنان أو أديب مبدعا.

ان حصيلة التجربة في الخبرات الابداعية تشير إلى عدم الانطباق بين العالم والمبدع أو الفنان والمبدع أو الأديب والمبدع من منطلق ان المبدع قادر على التجديد والتقدم وصيانة القيم خلل الوعي التاريخي لهذه المقدرة وسط التصرف بأكبر عدد ممكن من الخيارات حين يتحلى المبدع بقابليات متعددة لوجهة النظر والحلول وتوجيه الصراعات، وعلى هذا فهناك مبدعون في كل مجالات الحياة والعلم والفن والأدب والمعول في ذلك هو المقدرة على التجديد القيم من خلال الخصوصية الذاتية (القومية والرؤية الاجتماعية والانسانية). وهذا يعني ان المبدع العربي امام تحد حضاري هو الانبثاق من خصوصيته توكيدا لهويته من جهة، وتغذية لحاجات شعبه ومجتمعه من جهة أخرى.

ثانيا ـ الذوق الفني :

مفهوم الذوق الفني حديث متصل بعملية اكتساب البعد المعرفي والجمالي للاعمال الفنية. وقد احتل هذا المفهوم مكانة كبرى في الشذرات النقدية الانطباعية دون ان يسمى باسمه اذ اعتمد النقد في بداءته على الاهواء والأمزجة الشخصية المبسطة في تعبيرات التقبل لهذا الجانب أو ذاك عن العمل الفني شكلا أو مضمونا، فاكتفى الى وقت بتداخل مفهوم الذوق الفني مع مفاهيم النقد المختلفة، الا ان تحديد المصطلح ارتبط بالجهود المتواصلة لتقعيد النقد والمواقف من العمل الفني واصبحت له مناهجه واتجاهاته وتوصيف عملياته مع تنامي العلوم الانسانية وتقدمها كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي وعلم الاناسة ... الخ.

واذا كان التعريف الأولي يفيد ان الذوق الفني «هو قدرة الاشياء على التفاعل مع القيم الجمالية في الاشياء وبخاصة في الاعمال الفنية» وهو «نظام الايثار لمجموعة محددة من القيم الجمالية نتيجة لتفاعل الانسان معها» فان الارتقاء من مفهوم الذوق العام، و «مجموع تجارب الانسان التي يفسر على ضوئها ما يحسه أو يدركه من الأشياء» إلى مفهوم الذوق الفني، وهو أكثر تعقيدا أو اتصالا بشبكة المفاهيم المعرفية والجمالية، يتطلب تحديدات تتصل بالسياق النفسي والاجتماعي والبيئي والاناسي والثقافي والتربوي الذوق الفني، لان هذه العملية مكتسبة بالدرجة الأولى وقابلة للتنمية بالدرجة والمران وتحضير الاستعدادات والقابليات، وترقية الميول والحاجات الذوقية. ويقودنا هذا الاتساع في فهم التمييز بين الذوق الفني والذوق العام، الى تخصيص تربية الذوق الفني باهتمام خاص، أي الارتقاء بعملية الذوق الفني، عبر التربية، الى تكون مواقف من الأعمال الفنية وتحسس قيمتها الجمالية والمعرفية؛ لان هذا الامتلاك هو السبيل الامثل لامتلاك الواقع وتقدمه. وهكذا تمول التربية كثيرا على معنى اكتساب الناشئة للذائقة الفنية في وقت مبكر، لما لها من مكانة فائقة في تنمية الشخصية وتعديل سلوكها باتجاه القيم الاصيلة والخيرة والجميلة.

ثالثا ـ الناشئة :

يقصد بالناشئة الأطفال واليافعين الذين مازالوا في طور التكون، وهي مراحل عمرية تمتد الى سن الخامسة عشر لدى غالبية المربين وعلماء النفس والاجتماع. ويرتهن مفهوم الناشئة بمفهوم الذوق الفني من بابين لا بدّ مراعاتهما والتمييز بين المراحل العمرية، لان كل مرحلة عمرية تتطلب عملاً مختلفا عن المرحلة العمرية الأخرى. وغني عن القول ان الطفولة نفسها ليست مرحلة واحدة.

وفي تصنيف عملي وشائع نستطيع ان نقسم الناشئة الى المراحل التالية استنادا الى معرفة نمو الطفل واليافع :

ـ مرحلة ما قبل المدرسة.

ـ مرحلة الطفولة الأولى (من سن 6 ـ إلى سن 8).

ـ مرحلة الطفولة الثانية (من سن 9 ـ إلى سن 12).

ـ مرحلة المراهقة أو اليفاعة (من سن 13 ـ إلى سن 15، وقد تستمر إلى نهاية العمر).

وهذا يعني ان تربية الذوق الفني لدى الناشئة عملية شائكة ومعقدة، ولعلنا نوضح بعض جوانب هذه العملية.

رابعا ـ اسهام المبدع العربي :

قد نوسع مفهوم المبدع لنشمله بممارسي الابداع من منتخبي ثقافة الناشئة وناشريها، ومنهم المثقفون والاعلاميون والمربون والأولياء، عندما يتصل اسهام المبدع باللحظة التربوية، أي تكييف المصطلح الى مباشرة العمل الفني مع الناشئة، ويلقى هذا التكييف أصداء واسعة له في النظريات والمدارس التربوية الحديثة، فالابداع ومضة يجب الا نقف في طريقها، وما مهمتنا الا تطوير فطرية الناشئة وعمادها «المخيلة والحساسية وتذوق كل ما هو غريب وخرافي»، و «هذه المزايا تفتح له من خلال حديقته السرية باب علم يتخلى فيه عن نزعاته العدوانية، ويتعلم من جديد كيف ينظر للعالم من حوله» بذا، تغدو مهمة المبدع هي المكتشف ومربي اكتشاف الناشئة أو الدليل الحي اليقظ لارادة التجديد التربوي القيمي وممارستها لدى الناشئة، اما التقنية فهي لاحقة، والمهم هو اطلاق العنان للمخيلة والثقة بالنفس لخلق عالم اخر ساحر، وهذه أولى خطوات فهم عملية الذوق الفني لدى الناشئة، ولكي يتاح للمبدع العربي مثل هذا الاسهام، نتوقف عند أمرين هما طبيعته ومجالاته.

1 ـ طبيعة الاسهام :

ان الاسهام، في هذا الاطار الواسع، افق تربوي ينبغي ان يتحلى به كل مبدع عربي في تثمير مسؤولياته ازاء تربية الناشئة، ولا سيما الارتقاء بذوقهم الفني. وعلى هذا، فالاسهام لا يتوقف عند انتاج ثقافة الاطفال، بل يتعداه إلى إعادة هذا الانتاج في الوسائط الثقافية ووسائل الاتصال بالجماهير والمؤسسات التربوية في المنزل والحي والمدرسة وقنوات الاتصال الخلفية بجمهور الناشئة.

2 ـ مجالات الاسهام :

نظرا لفردية المبدع، فان اسهامه ضعيف التحقق والنفع اذا ظل جهدا فرديا، ولم ينخرط في الجهد المؤسساتي العام (رسمي تملكه الدولة، شعبي تملكه التنظيمات والمنظمات، اهلي تملكه الجمعيات والنوادي ... الخ).

ان المبدع العربي يحتاج لشروط كثيرة تضمن له سيرورة ابداعه في التجديد التربوي القيمي، ومن هنا نميز بين مجالين لاسهامه :

1 ـ مباشر، حين يقوم بالاتصال بالناشئة في مجالات تربية الذوق الفني.

2 ـ غير مباشر حين يلتزم بدوره التاريخي الاخلاقي ازاء مسؤوليته الدائمة نحو تربية الذوق الفني لدى الناشئة.

ولا بأس ان نذكر ان المجالين معا مما يدخل في باب التنمية الثقافية، على مستوى ذاتي وموضوعي في المستوى الأول، لان الذوق الفني مكتسب وقابل للتربية، وفي المستوى الثاني، لان الذوق الفني خاضع للتأثر بالظروف الحضارية والاجتماعية والبيئية والثقافية والمكانية للمبدع العربي والناشئة.

على اننا يجب ان نذكر أيضا أن الابداع ذاته قابل للتنمية، كما اثبتت الدراسات التجريبية للابداع وما يحكى عن الالهام، علاوة على تهافت احادية هذا التفسير في فهم الابداع، ترتهن ايضا بعوامل موضوعية كثيرة. ان مستويات الابداع جميعها تؤكد امكان تربيته، بل ان الابداع لا أهمية له بمعزل عن تنميته وتوظيفه، ومن هذا المنطلق، تتداخل مستويات الابداع النظرية والعملية كثيرا، من ابسطها وهو المستوى التعبيري الذي يتعامل مع المهارات والاصالة والتلقائية والحرية الى أكثرها تعقيدا وتجريدا، وهو المستوى البزوغي الذي يتصور مبدأ جديدا تماما سواء كان فعليا ام كامنا واذا اشرنا الى المستوى الاختراعي وهو مستوى من الابداع لا يتطلب المهارة أو الحذق، بل يتطلب المرونة في ادراك علاقات جديدة غير مألوفة بين اجزاء منفصلة موجودة من قبل، يصير الابداع الى مجال تنموي تفعل التربية فيه فعلها حسب التوظيف المنشود.

خامسا ـ الذوق الفني وبعده التنموي :

لم يعد الحديث عن التنمية الثقافية جديدا أو مستغربا، فالتنمية الشاملة والمستقلة هي سبيل التقدم، بل ان التنمية الثقافية فيما تعنيه الحق بالثقافة والتزود بها في التكوين الانساني والتحقق الذاتي القومي والتمتع الجمالي بانتاجها، وتوافر منشأتها واجهزتها ولوازمها، ونشرها، وحرية الأخذ منها والاتصال بينابيعها ورفض ماهو شائن وضار ومفسد منها، هي ضمانة لا بدّ منها لنجاح عمليات التنمية الاقتصادية والاجتماعية، في تحقيق جانبين أساسيين تكون التنمية بمعزل عنهما عمياء هما الخصوصية أو الهوية أو الاصالة من جهة، وزيادة المشاركة في الحياة العامة وتثمير جهد المواطن في الاسراع ببرامج التنمية وخططها عن طواعية وارادة من جهة أخرى.

ولا شك ان الاصالة والمشاركة من خصائص الابداع، ويطبعان العطاء الابداعي العلمي والفني والادبي بطوابع خلاقة من شأنها ان تيسر التخطيط التنموي الثقافي.

ولما كان الذوق الفني احد مجالات التنمية الثقافية بالتعبير الواسع للعمل الثقافي مع جمهور عام كمخاطبة الرأي العام، أو جمهور كالناشئة، فان تربية الذوق الفني وترقيته تدخل في اطار السياسات الثقافية سواءا كان واقع الحال يعلن ذلك أو يتجاهله. ومن المؤسف ان استراتيجية التربية العربية وخطة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بشأن العقد العالمي للتنمية الثقافية وقد وافقت عليها غالبية الدول العربية، لا تعنيان بثقافة الناشئة بعامة، ولا بتربية الذوق الفني وترقيته بخاصة، ولا بتخطيط التنمية الثقافية للناشئة بعد ذلك، وهذا يضيّق الامكانيات المتاحة امام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة على نحو ايجابي ومجد وفعال.

ان تربية الذوق الفني لدى الناشئة تستند الى خطة قومية للتنمية الثقافية للناشئة تأخذ في اعتباراتها طبيعة هذه التنمية، ولا سيما الاعتبارات التربوية والفنية لمخاطبة الناشئة وضمان مشاركة الناشئة انفسهم في محفزات التنمية واعتبار الناشئة محورا للتنمية، والتكامل التربوي والثقافي بين الاجهزة والوسائل المستخدمة، والخصوصية في (توكيد الهوية الثقافة) وتخطيطها وبرامجها. وهكذا تنبثق عمليات تربية الذوق لدى الناشئة من هذه الخطة القومية للتنمية الثقافية للناشئة، لتأخذ في الحسبان :

أ) العناية بالمصادر الشعبية للثقافة، ولا سيما الحكايات والاساطير والقصص والفنون الشفهية، لانها تحمل الخبرة المتوارثة للامة العربية، وتعين على الابداع.

ب) العناية بالتقاليد القومية للاتصال الثقافي، لانها ينبوع ثري لا غنى عنه في رفع سوية الذوق الفني لدى الناشئة، كما هو الحال في الشعر والسرد والغناء.

ج) توفير سبل الانتشار الثقافي والممارسة الثقافية بين الناشئة عن طريق تعزيز قنوات الاتصال بالناشئة، ويقضي هذا تدعيم الخطاب الثقافي للناشئة في أجهزة الثقافة ووسائل الاتصال بالجماهير.

د) تدعيم المؤسسات التربوية فيما يجعلها أقدر على تحقيق خطط التنمية الثقافية وبرامجها.

هـ) ضمانة الحق الثقافي للناشئة ابداعا حرا يسهم في بناء الشخصية العربية، ولا تكون مثل هذه الضمانة دون تشريعات ووسائط وصناعات ثقافية، وتيسير انتقال المادة الثقافية ... الخ.

سادسا ـ الأدوار المباشرة للمبدع العربي :

ان مجالات اسهام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة غير محدودة، وتتنوع بتنوع عطاء المبدعين العرب العلمي والفني والادبي، وبأشكال الابداع في مختلف مجالات الحياة ويمكننا ان نصنف بعض الأدوار المباشرة للمبدع العربي على النحو التالي :

1 ـ في الابداع الذاتي، نحو استمرار العطاء الابداعي تغذية لقنوات الاتصال الثقافي بالناشئة وتربية الذوق الفني.

2 ـ في تطوير ادارة الخدمات الثقافية للناشئة من حيث الالتزام بأهداف بعيدة وقريبة، ومن حيث وضع خطة وبرمجة قابلة للتطبيق، ومن حيث ضمان مشاركة الناشئة في الممارسة الثقافية الحقة، ومن حيث توافر الأجهزة والتجهيزات الميسرة للممارسة الثقافية، ومن حيث نشر الثقافة الى أوسع جماهير الناشئة ... الخ.

3 ـ في تطوير اساليب العمل الثقافي مع الناشئة، ويتجه التطوير في هذا المجال الى ضرورة التكامل بين مكونات الثقافة وعناصرها، العلمية والأدبية والفنية، متفقة مع عمليات التنمية الشاملة في مختلف الميادين وضرورة التكامل بين الثقافة والسلوك من حيث اكتساب عادات ثقافية ـ سلوكية، وضرورة التكامل بين الوسائط الثقافية كالكتاب والتلفاز والصحافة والسينما والمسرح والمعرض وأساليب اللقاء، ويتحقق ذلك بتنوع المادة الثقافية موضوعيا وممارسة يومية، دون الاخلال بالتوازن القيمي المرتجى لئلا تتغلب مجموعة قيم على أخرى فتؤثر على تنمية الشخصية، وضرورة التنوع في اشكال تنفيذ العمل الثقافي والاكثار من العمل الثقافي الذي تمارسه الناشئة مباشرة، وهذا يعني الاقلال من العمل الثقافي الذي يرى الناشئة متلقين فحسب، والاهم من ذلك كله استناد هذا التطوير الى مراعاة طبيعة العمل الثقافي مع الناشئة في تلبية احتياجات النمو، وفي تغذية السلوك النامي.

4 ـ في تطوير الصناعات الثقافية للناشئة، فالمبدع العربي دليل لجعل التنمية الثقافية اكثر يسرا وملاءمة للمجتمع العربي، نحو التخفيف عن استهلاك عطاء الاخر المتقدم، والاعتماد على الذات وما لم تقم صناعات ثقافية عربية، فان التنمية الثقافية عموما، وتنمية ثقافية الناشئة خصوصا ستظل قاصرة بلوغ اهدافها ولا سيما الى الاصالة.

أما دواعي تطوير الصناعات الثقافية ومجالاتها وانواعها والفوائد التي تحققها فتحتاج الى بحوث مستفيضة وجهود قومية طالما اغفلت، وما تزال بعيدة عن السياسات الاقتصادية والثقافية العربية.

سابعا ـ الادوار غير المباشرة للمبدع العربي :

وتتحدد هذه الادوار بالتزام المبدع لمسؤوليته الاخلاقية ازاء تربية الذوق الفني لدى الناشئة وتتعاظم أهمية هذه الادوار في ظل تنامي وسائل الاتصال التقنية واستفحال خطرها، على وجدان الناشئة ولا سيما تهديدها المستمر للحصانة الابداعية عندما تسرق الناشئة من وقتهم وخيالهم وتراثهم من جهة، وفي ظل غياب التنمية الثقافية للاطفال في الدول العربية وفي نطاق الخطة الثقافية القومية الشاملة من جهة أخرى. ومن المؤسف أيضا ان الاهمال والتغييب المتعمد وغير المتعمد لثقافة الناشئة العرب يقلل من فرص تأثير اسهام المبدع العربي وفاعليته الابداعية وتضاعف في الوقت نفسه من ضرورة الاسهام، ونستطيع ان نذكر بعض الأدوار غير المباشرة، وهي تتكامل مع الأدوار المباشرة :

1 ـ اشاعة الوعي بثقافة الناشئة في المجتمع، ولا سيما المدرسة والأسرة، وتقديم منهجة قابلة للتطبيق لاساليب العمل الثقافي مع الناشئة بما يحقق الاهداف الاساسية لثقافة الناشئة وتربية الذوق الفني لديهم في الحفاظ على الطوابع القومية والتربوية والايديولوجية لثقافة الناشئة.

2 ـ العناية بتأصيل ثقافة الناشئة ومن أبرز تجليات التأصيل صيانة التراث العربي ومواجهة التبعية الثقافية، وهي مسؤولية ضاغطة على المعنيين بتطوير الثقافة العربية، وقد تصدرت الهموم الثقافية اثر دخول ثقافة الناشئة ميادين الصراع الفكري منذ وقت ليس بقصير، ويعد اليوم أدب الناشئة أخطر مجال للتبعية الثقافية والاعلامية، اذ يستخدمه الاستعمار لغزوه الثقافي والاعلامي، وتتلقى الناشئة العرب المنتوجات الادبية والفنية الغزيرة، وفي شتى الفنون والوسائط بقصد التأثير على تكوين الناشئة، والترويج للنمط الثقافي التابع.

3 ـ تدعيم حرضات الابداع عند الناشئة في التعليم والمناشط الثقافية، ويقتضي ذلك تطوير البحث في سمات الشخصية المبدعة لدى الناشئة في تقبلها للتجديد التربوي القيمي الاصيل، وفي التعبير عن الذات الابتكارية الفطنة الواثقة، ويستعدي ذلك ترشيد القدرة

الابداعية لدى الناشئة وما يتصل بها من دور المرشد ونهج التعليم وقدرات التفكير واشاعة التفكير العلمي وتعميم طرائق النشاط الثقافي في المدارس الخلفية ضمن تجمعات الناشئة.

4 ـ العناية بخيال الناشئة لان ثقافتهم، ولا سيما الذوق الفني، مرهونة بانقاذ خيال الناشئة واطلاق العناية لمخيلتهم، وهذا أول خطوات تربية الذوق الفني.

5 ـ تدعيم الانتاج الابداعي العربي للناشئة، وحماية الناشئة من الثقافة الضارة والمفسدة للذوق وفي هذا الاطار، ينبغي ان تتسارق اتجاهات ثلاث لتربية الذوق الفني، أولها الاكثار من الانتاج الابداعي العربي، وثانيهما نبذ الانتاج الثقافي المنقول أو المترجم الذي يشوه عقول الناشئة ويكرس العنف والجريمة واثارة الغرائز والمغامرات الكاذبة والافكار الزائفة، ثالثها تشجيع ترجمة تراث الانسانية في ثقافة الناشئة ضمن خطة التنمية الثقافية للناشئة، ولعل مشروع المركز القومي لثقافة الطفل بمصر لترجمة كلاسيكيات كتب الاطفال الى اللغة العربية خطوة أولى على هذا الطريق، لان الترجمة ونقل الاعمال الفنية والادبية، لا تقتصر على الكتب وحدها، بل تشمل الفنون والوسائط جميعها.

6 ـ السعي لاصدار التشريعات التي تحمي الناشئة مما ينشر أو يعرض أو يبث في وسائط الثقافة المختلفة، وان تتضمن هذه التشريعات اسباب رعاية ثقافة الناشئة رقابة على الاعمال المنتجة والمنقولة عن ثقافات أخرى، ومسؤوليةً للمؤسسات والاجهزة التي تتعامل مع ثقافة الناشئة، وتحديدًا لالتزامات الدولة وقطاعات التربية والثقافة المختلفة، وتوعيةً لاولياء الناشئة في ترشيد الممارسة الثقافية مع ابنائهم.

وهناك الان دعوات واسعة لاستصدار ميثاق شرف للمشاركين في ثقافة الناشئة، وان يلتزم كل من يعمل في هذا الميدان باحترام هذا الميثاق والالتزام ببنوده.

7 ـ مجابهة مخاطر الاعلام الثقافي، فقد أثّرت وسائل الاعلام سلبيا على الثقافة بوصفها مكونا رئيسا لوجدان الناشئة وعقولهم، وتتفاقم هذه المخاطر في ظل التقدم التقني الهائل والاعتماد كليا على وسائل الاعلام، ولا سيما التلفاز، في قضاء الوقت والاطلاع على المادة الثقافية، ولا تكون بالمجابهة هذه الوسائل بل بالتكامل بينها وبين أجهزة الثقافة وترشيد استخدامها بما يخدم تطلعات الثقافة الحية والاصيلة والانسانية، واساس هذا التكامل وضع استراتيجية ثقافية عربية تنطلق من ضرورة خلق اعلام ثقافي للناشئة يسهم المبدعون العرب في التخطيط له وسيرورة انتشاره، وتستفيد من امكانات الاعلام الكبيرة في نشر ثقافة الناشئة وترقية ذوقهم الفني.

8 ـ العناية باللغة العربية لدى الناشئة، وتزويدهم بسبل ادائها السليم، لان مشكلات كثيرة لا بدّ من معالجتها تيسيرا للممارسة الثقافية بين الناشئة تتعلق بالقاموس والمصطلح

والمؤثرات الأجنبية، والمؤثرات الاجتماعية. وغني عن القول، ان اللغة العربية هي السبيل الأمضى الى وعي الذات ووعي الهوية لدى الناشئة، وهي المؤهلة لتحقيق التواصل بين افراد المجتمع وضبط اشكال معرفتهم، وهي وسيلة نقل الثقافة اليهم وأداة تعبيرهم، وهي الحافظة للثقافة العربية وذائقتها الفنية، فالحفاظ على اللغة العربية يعني الطريق الاسلم والايسر للابداع والتحقق الذاتي والقومي.

ثامنا ـ مجالات تطبيقية :

بعد هذا التعريف باسهام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة نستطيع ان نورد بعض المجالات التطبيقية في هذا الاطار وهي :

- تربية الذوق الفني عن طريق اللغة العربية.
- تربية الذوق الفني عن طريق السينما.
- تربية الذوق الفني عن طريق اللوحة.
- تربية الذوق الفني عن طريق اساليب اللقاء بين الاطفال باعتبارها وسيطا ثقافيا كالزيارة الميدانية مثلا.

وقد لاحظنا ان اسهام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة واسع وغني ومتعدد الجوانب، ولكنه لا ينهض بمعزل عن التنمية الثقافية القومية الشاملة، والتنمية الثقافية للناشئة.

حرية الابداع في المجتمع العربي

علي عقلة عرسان

الإبداع : لغة عند أبي البقاء الكفوي «عبارة عن عدم النظير، وفي الاصطلاح : هو إخارج ما في الامكان والعدم إلى الوجوب والوجُود»[1] و «أبدَع وابتدَعَ وَتَبَدَّعَ» لغة : أتى ببدعة و «البدعة كلُ مُحْدَثَةٍ» عند ابن منظور، ويشير ابن الأثير الى أن البدعة بدعتان : «بدعة هدى وبدعة ضلالة» فليس عدلا ولا صوابا اذن أن ينصرف التفكير دوما إلى الحديث المعروف «كل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار»[*] وأن ينسحب هذا المعنى على نظرة العرب إلى الابداع والابتداع كما فعل ويفعل بعض أولي الرأي والفلسفة[2] وقد أثنى ابن الخطاب (رضي) على بدعة التراويح بقوله : «نعمت البدعة هذه».

وقد ماهت العرب بين الخلق والابداع في حالات ويذهب أبو البقاء إلى أن الابداع «هو أعم من الخلق وهو يناسب الحكمة»[3] ويتصل بالعقول، واجتماع الخلق والإبداع معا في معنى واحد جاء في «اللسان» لصيقا بالكلام وما ينتج به وعنه، فلم تذكر كلمة «الابداع» معرَّفة إلّا في حالة توضيح «الاختلاق» أي الكذب حيث جاء : «هو افتعال من الخلق والابداع كأن الكاذب تخلق قوله[4] فهل على هذا نبتت مقولة «أعذب الشعر أكذبه» يا ترى، والشعر غاية في الإبداع والابتداع، وخصوصية فن العرب، وديوانهم الذي به يفخرون ؟!.

والخلق بمعنى الإبداع ـ في كلام العربي على وجهين كما يقول أبو بكر الأنباري : «أحدهما الانشاء على مثال أبدعه، والآخر التقدير»[5].

والخلق من عدم وقف على الله سبحانه وهو الخالق، أما المخلوق فيخلق من موجود حسب تدبير وتقدير، ويتصل فعله ذاك بشخصيته، ويعبر عن رؤيته وذوقه وقيمه، في إعادة ربط وتكوين لعلاقات ومعطيات معبرًا بذلك عن رؤية في الوجود وللوجود، تجسد ذاته وثقافته ومهاراته، وتتجلى فيها قدرته وإرادته معا. ولا يفوته إذ يمارس ذلك : إشباع رغبة، وإظهار تفوّق، وإذاعة شهرة[*]، الأمر الذي يمتع ويعجب ويغري بإعادة الكرّة ونشد ان الامتلاء من جديد. وهو يفعل ذلك باختيار ووعي ومسؤولية، وباعجاب كبير بالذات، ولا غرابة في ذلك كله «فأحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يتمثّل في حاجتنا الى الشعور بأننا ضروريون بالاضافة إلى العالم»[6] كما يقول سارتر، ورأى سواه في هذا راحة وتحريرًا وربما استكمالًا لنقص واستعادة لمصالحة مع العالم ووصولا الى استقرار.

فوظيفة الأدب عند ويليك ووارن «هي أن يخلصنا ـ كتابا وقراء ـ من عناء الانفعالات فالتصريح بالانفعالات يحررنا منها»[7] ويرى غوته «ان قارىء الرواية والناظر الى المسرحية يشعر بالفرح والخلاص. وانفعالاته التي زوّدت ببؤرة تتركز فيها، تتركه في نهاية تجربته الجمالية، في حالة هدوْء العقل»[8].

فالخلق في هذا المنحى والمعنى تعبير عن الذات، وممارسة للحرية، وثمرة لها، والمخلوق الخالق هنا متباعد عن خلقه، متباعد بتبوئه منزلة صفة في الوجود هما لخالق الوجود، حيث يتطلع الى مشاركة البديع في بديع. ويقوم بفعل واع لأغراضه حيث يرى في استمرار إبداعه «اتصال امداد الوجود» كما يقول المتصوفة.

والمخلوق المبدع لا يني ينشد الجديد ويقدمه فنًا أو أدبًا أو فكرًا أو علمًا، ولكنه فيما يقدم من اختراع وصناعة لا يمكن أن يخرج كليا عن «مستوى التقدم الذي بلغه مجتمعه بوجه عام ومقدار تَمَثُّل الفرد للابداعات السابقة، والافادة منها بوجه خاص»[9] أي أنه محكوم نسبيًا بمعطيات الوجود. وقفزته نحو المستقبل أو المجهول محكومة المدى بمعطيات الماضي والحاضر، ولكنها محمولة على أجنحة امكاناته وقدراته وإرادته والهامه وقدرته على التخييل، لتتوغل في المستقبل وترتاد المجهول علّها تحمل منهما ثمرًا وأريجًا وشعاعًا ينير للسالكين طريقهم وموضع خطوهم على تلك الطريق، والمبدع في انعداده بين الماضي السحيق والمستقبل البعيد، يكشف عن وعي من أو عن غير وعي، مسيرة الانسانية ويصدق فيه قول اليوت «فهو أكثر بدائية، كما هو أكثر تمدنًا، من معاصريه»[10] وما يقدمه المبدعون الى المجتمع من انتاج فني وأدبي وفكري، هو حصيلة المعاناة والتجربة، وخلاصة الثقافة والخبرة، إنه يعيش في ضمير الحاضر حنينا ينمو، ويثري بتراكمه رصيد الخبرة البشرية والحضارة، ويعرض استقراء للماضي ومشروعا للمستقبل، وهذا العطاء الابداعي يبقى في حالة تفاعل حيوي، يطرح نفسه وأسئلته ومقولاته وقيمه، ويغري الناس بالانجذاب إليه، ويسعى ليستثير الانتباه فالاهتمام فالحوار، بل هو يضغط من أجل ذلك، ويشتد في تحريضه وفي طلب التعامل معه في اطار جدلية الفعل ورد الفعل بوصفه معطى فرض وجوده على الوجود، فصار شيئًا منه وخميرة فيه. والابداع الذي تداخل من نسيج الوجود، وعبر عن حضور المخلوق في هالة الخالق، واندلحت أسئلته ومسائله، هذا الابداع يضعنا بمواجهة حقائقه ومقوماته وقيمه وعلاقاته، وتأثراته بالحياة والمجتمع ويرفع في فضاء اهتمامنا استفهامات حول ماهيته، لماذا وجد، وكيف يحقق حضورًا فعالًا ونموًا وسيرورة مؤثرة في صيرورة الحياة والخليقة والحضارة، وما الذي يعيقه أو يدفعه في طرقه نحو ازدهارها وتحقيق غاياته ؟

سواء كان الابداع، بشمول الكلمة لانواعه، «تعبيرا عن عالم المثل» حسب افلاطون، أم «محاكاة للطبيعة ثم التسامي عليها» حسب أرسطو، «أم طريقة جمالية في إظهار الشيء»[11] حسب كانط انتهت إلى «الفن للفن» الذي ثار عليه من ثار وخرج عن مقولاته من خرج، وأنكره كثيرون ولسان حالهم يعلن «أن الفن الخالص والفن الفارغ شيء واحد»[12] وسواء كان واقعيًا أم

غير واقعي تحريضيًا ملتزمًا أم حداثيًا، فانه يبقى ـ سمعيا كان أم بصريًا، أم سمعيًا بصريًا معًا ـ يبقى ابن المؤسسة الاجتماعية التي اسهمت في انتاجه ـ محكومًا بمعطياتها وبيئتها ومنظومات قيمها ويبقى موجهًا إليها في خطابه، من أجل تحقيق أغراض له في تلك المؤسسة، وليست اغراضه بالضرورة وبشكل دائم سليمة ومتسامية، وربما لا تكون في جميع الأحوال لصلاح المؤسسة، فقد تكون أحيانا لتحريك السطح الراكد، ولإحداث خلخلة ولغرض إشهار الحضور ولفت النظر، وقد تكون تعبيرًا عن الحرية بممارسة تزلزل إقرارًا بفهم سائد لمعنى الحرية، فالانسان كما يقول سارتر «هو المخلوق الذي لا يحتفظ موجود حياله بالحيدة حتى الله، لأن الله كما رآه بعض الصوفية ذو وضع خاص في علاقته بالانسان. والانسان كذلك هو المخلوق الذي لا يمكن أن يرى حاله دون أن يغيرها، لأن نظرته تسجل أو تهدم أو تفعل فعل الأبدية في تمثيل الاشياء الى حالتها هي»[13]. فكيف اذا كان الانسان مبدعًا ذا رؤية وعقيدة والتزام وتصميم، وصانعًا ماهرًا يريد أن يتربع على عرش البديع كما البديع ؟ وكيف إذا أضيف الى حس الخلق لدى الفنان شيء من افتنان وغرور، أو إذا نفخته ثلة من حرس الايديولوجيا التي ينتمي إليها ويمثلها حسب اعتقاده واعتقاد مريديه، فكيف يكون ضبط العلاقة والتعرف إلى ما يفيد وما يضر في حدودها.

يبدو لي أنه يصعب ذلك دون قيم ومعايير، سواء في إطار الابداع بأنواعه، أو في علاقته مع المجتمع ومؤسساته، أو في تواصله وتفاعله مع الآخرين وتأثيره فيهم وتأثره بهم، يصعب ضبط بنية الفن وتحليله وفهمه وتقويمه دون تلك القيم والمعايير. على أنه ينبغي ألا يغيب عن الذهن أن ثورة الابداع وتحديه تنطلق أحيانا بل كثيرًا ما تنطلق، ضد القيم والمعايير التي تحاول أن تحكمه لتفهمه، لا سيما حين تصبح أقرب الى السلاسل والقيود.

إن الابداع حرية متجلية في حالة انطلاق متجدد، والحرية تجل صاعق للإبداع وحيوية الرؤية واستمرار مشروعها، والفن تعبير عن الحرية في ممارسة إبداعية، كما أن الإبداع تجل للحرية في ممارسة حيّة تطال ما يقع في الوجود، وتفسير الوجود، والتعامل معه، واعادة تكوينه.

ويكاد يقع المبدع نفسه حتى في العبث ذاته بالموجودات وقوانينها وعلاقاتها، وينطلق مدمرًا هازئًا عابثًا عندما تضيق به سبل الحياة أو تحتجب عنه رؤية حكمها، ويلهث طويلا تحت كوابيسها ويرى انه في دوامة العبث، وان العبث يحكم وجوده، وأن الاختيار اسطورة، والحرية خرافة، والمجتمع قلعة سدت منافذها صخور السلطة.

وأيًا كان سبب انطلاقة فعل الابداع ومنحاه وغايته فانه يبقى فعلًا صادقًا معبرًا عن نبض الحياة في الكائن الذي يرتبط بها ويريد أن تكون أكثر إسعادًا وجمالًا ولياقة بشرف وجوده على الأرض، فعلًا يؤكد الحرية ويمارسها ويجدد أفقها بالوعي المعرفي ويصوغ المعرفة والثقافة ابداعًا يحلم ألقًا ويدفع الانسان في الحياة، والحياة بالانسان، إلى آفاق التجدد والتألق.

وهذه الممارسة للحرية بصيغ الابداع ضمن المؤسسة الاجتماعية تقيم علاقة بداخلها السلبي والايجابي من المواقف والافعال بين اطرافها لا سيما : الابداع والمجتمع، والمبدع والمؤسسات الاجتماعية، وتؤسس لمناخ غني ولكنه ينذر بالتصادم والتصارع، ومَحْرِك (بكسر الراء) هذه العلاقة، في أغلب الأحيان، يمتد بين الحرية والمحرمات، واطرافه الظاهرون : المبدعون والمسؤولون في السلطة بما يمثلون ومن يمثلون.

ويبدو أن هذا من الأمور الطبيعية والحتمية حين يكون المبدع، بحكم انتمائه للثقافة وصدوره عنها وامتلاكه للوعي والتزامه الاخلاقي، حين يكون مسؤولًا عن موقف في الحياة ومما يجري فيها ومطالبا بموقف، فضلًا عن حقيقة كونه مسكونًا بالحرية، ومدفوعًا الى التعبير عن إرادته وتجسيد قدراته بنشاطات روحية ونفسية مصدرها الاعماق ولكنها تتجه إلى الخارج وتبحث عن ذاتها فيه، تلك الذات التي تكاد تكون هويتها وماهيتها : التغيير، فعلا وغاية. وربما كان هذا هو ما يلخص الانسان في أوج تجلي كينونته وقدراته ومواهبه، فهو لا يفتأ يغير ويحاور ويناور ويجدد ويؤصل، ليمارس وجوده بامتلاء. وكثيرًا ما يهدم ما لا يستحق الهدم ليمارس إعادة البناء واثبات الذات.

وكثيرا ما ينتشي إذ يبعث ما عفا عليه الزمن مأخوذًا بقدرته على الابادة والفقد والاستعادة، ولا ينطبق هذا على المادة التي بمتناوله، ولكن عليه هو ذاته، ففي بعض الأحيان يتراءى وكأنه مشروع مستقبلي مستمر التكوين «انه ما ليس هو، وهو ليس ما هو»[14].

واذن فالمبدع المحمول في تيار الصيرورة يريد أن يحمل معه كل ما حوله، وهو في حالة حركة ليست بالضرورة في اتجاه واحد أو في خط صاعد، ويرمي نشاطه إلى أن يفعّل ما حوله ويبهر من حوله، وفعله ذاك يناقض الجمود ويتضاد مع السائد، ولذلك يصطدم بالمستقرات والثوابت وبالمسلمات أحيانًا، ويصارع ليغيّر، وليكون فيما يغيّر وبديلًا لما يغيّر. فهو فعل يسلك مدارات شبه دائرية وشبه حلزونية أحيانًا، وله انتداءات يصعب التنبوء بها لأن «أكثر روائع الفن العظيم ... تعمل في مواقف بعيدة الاحتمال»[15] فعلًا.

واذا كان الابداع فعلًا تغيريًا يتصادم مع المجتمع وروائزه وثوابته في كثير من الأحيان، ويعطي للثقافة روحها ودمها الحار ويكوّن أجنحتها وأنغامها وريشها الملوّن ودفق حماستها، فانه ينطوي على معنى تصادمي ومشروع تحريضي مضاد في كيان الثقافة ذاتها، فهو يقيم جدلية فيها على حين يقيم بها ومعها جدلية مع المجتمع والحياة.

وأكاد أشبهه في بعض وجوه تمرده واندفاعه وسبوحه، بأحصنة العربة التي تندفع بمركبة الثقافة وتعطي لموكبها حيويته وهالته وجماله، تاركة الحوذي مبهورًا يترجح بين الذعر والنشوة، مثيرة فيمن يرقب، موكب الثقافة ويندفع فيه أكثر من الاعجاب والحذر والشفقة.

وما يعنينا الآن هو دخول الثقافة بوصفها ابداعا، أو الابداع جوهرًا في كيان الثقافة، للمعترك في سيرورة الحياة وصيرورتها، وفي جدلية العلاقة بالمجتمع بوصفه مؤسسة لها

قوامها وقيمها ومقوماتها، ولها حرمتها ومحرماتها وحماتها، دخول معترك صراع على الوجود الفاعل والحضور المتألق، وهذا هو الأساس، وجوهره فيما يتراءى لي : الحضور في الحرية، وممارستها اقتدارا، واستعادة جدتها .وامتلاكها بالوعي، وتوسيع أفقها بالمعرفة وبالممارسة المسؤولة لها، ولكن ... هل هذا ممكن، وهل يتحقق، وكيف ؟.

يبدو أن هذا الذي ننشده أو نعتزم الخوض فيه يستدعي أن نلقي أسئلة على أنفسنا من شأنها أن تساعدنا على تبيّن صوى الطريق وطبيعتها ومواضع أقدامنا فيها، أسئلة تتعلق بالمجتمع والحرية والديمقراطية والسلطة، ودور المبدع والابداع وامكاناتهما ومنزلتهما من ذلك كله، وهذا يحتاج الى توسع قد لا يسمح به المقام، ولذا فان التوجه سيكون الى ملامسة مواضع ومواقع في أسئلة، والتوقف عند مواضع ومواقع في أخرى.

يقول ارنولد هاوزر في كتابه الفن والمجتمع عبر التاريخ : «من الحقائق التي ينبغي الاعتراف بها أن كل مقصد للفنان ينبغي أن يشق طريقه من خلال شبكة شديدة الاحكام. فكل عمل فني ينتج بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التي تقاوم تحقيق هذه المقاصد.

أعني توترا بين عوامل مقاومة مثل عدم السماح بموضوعات معينة، ومظاهر التعصب الاجتماعي، وسوء الحكم لدى الجماهير، وبين المقاصد التي إما أن تكون قد استوعبت بالفعل عوامل المقاومة هذه، واما أن تقف في وجهها صراحة ودون مواربة. فاذا كانت عوامل المقاومة في اتجاه معين مما يستحيل التغلب عليه، فعندئذ تتحول ملكة الابتكار لدى الفنان وقدرته على التعبير الى هدف قد لا يعترض طريقه شيء، ولكنه نادرا ما يكون لديه مجرد الشعور بأن العمل الذي أنجزه بديل للعمل الحقيقي. وحتى في أشد الديمقراطيات تحررا نجد أن الفنان لا يتحرك بحرية وانطلاق كاملين»[16] ان هاوزر يقدم لنا بعض جوانب المناخ الذي يحيط بالابداع ويضعنا أمام القمع المتناهي الذي قد تبلغه المؤسسة الاجتماعية وتمارسه ضد الفنان في بعض الحالات، حيث تغدو فيها قدرة الفنان على التعبير «هدفا قد لا يعترض طريقه شيء» ولكن هل هذا يجعل من الحرية معطى غير ممكن ؟ أو يؤدي إلى شلل الابداع وتوقف دورة الصراع من أجل التغيير ؟ إن الشك في ذلك قائم وجلي، لأن الواقع والوقائع عبر التاريخ تشير إلى أن الابداع يستمر وجودًا ونضالًا من أجل الوجود، وان المجتمع عرضة للتعبير بعوامل عديدة منها الابداع وفي مقدمتها الثقافة بمفهومها الشامل.

ذلك لأن المبدع لا يستسلم للمنع أو القمع ولا للواقع الراكد، ويثابر على أداء عمله تحقيقا لاهدافه «فاذا رأى المجتمع نفسه، وعلى الأخص اذا شعر بأنه مرئي من الآخرين، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال في القيم الثابتة والنظام القائم في المجتمع، والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع وينذره بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها، ولا مناص بعد من أن يغير ذلك المجتمع، اذ يفقد التوازن الذي أكسبه اياه الجهل، ويترجح بين العار والاسفاف فيمارس سوء النية، وبذا يعطي

المجتمع شعورا بشقاء الضمير ومن هنا يظل الكاتب في صراع دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن. هذه القوى التي يحاول هو أن يحطمها. لان الانتقال المباشر ـ وهو أمر لا يتم الا بنفي اللامباشر ـ نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة»[17] ويمارس الابداع دوره بتغذية هذه الثورة باستمرار واذكاء نارها، ويغرسها في كل نفس يتواصل معها من خلال تقديم نماذج لها تنضجها المعاناة، نماذج فردية تنقل عدوى اعتراضها ونقمتها وفكرها وألمها الى الآخرين، وتبقى هذه النماذج التي يبدعها الكاتب أو يصورها الرسام أكثر قدرة على تشخيص الحالات التي تزداد شمولا كلما ازدادت عمقا وتعبيرا من ذاتها وبيئتها ومعاناتها، وحملت خصوصيتها وحرارة مشاعرها. ولن يفرض ذلك ويتوصل الى ابداعه والاقناع به إلا ابداع يحمل هوية مبدعه، وخصوصية بيئته، وملامح شخوص تلك البيئة، في علاقاتها ومشاعرها وعواطفها وقيمها واساليب تأثرها وتعبيرها عن المعاناة، ولن يوصله الى تربة نفس وسويداء قلب إلا صدق والهام وايمان واقتدار، وعطاء خلاق تفتح له الحرية أوسع الابواب، ابواب القلوب وابواب الخلود.

«إن أسمى أخلاقي يرمي إليه الكاتب في أكثر أنواع المسرحية رقيا ـ كما يقول شيللي ـ هو تعليم القلب الانساني ـ عن طريق ما يميل إليه وما ينفر منه ـ حقيقة نفسه ومقدار حكمة الانسان وعدله واخلاصه وتسامحه ولطفه وكل ذلك يتوقف على مقدار علمه»[18].

ولن تصل الايديولوجيا التي تتنكر للحرية والقيم الروحية والاخلاقية في المجتمع الى تغيير مخاطبة القلب بصدق وحرية ومصداقية وتأثير ذلك، حيث تنبأ لها أحد قادتها بأنها «ستدخل تغييرات ضخمة على مضمون الابداع الادبي وشكله ورسالته، فيحل تصوير حركة الجماهير محل تصوير المعاناة الفردية، وتتسع خلفية المؤلف الأدبي الى حدود لا حصر لها وتصبح قدرة التفكير بشكل كلي، جامع، ضرورة حياتية للفنان، ضرورة الماء والهواء والطعام»[19].

بل هي التي تتغير حين لا تأخذ بالاعتبار أرضية القيم التي تنبت عليها الحرية، وحقائق تكوين الفرد وأساليب تثويره وتغييره والتغيير به، انطلاقا من الابداع في تحريره من الخطأ، لا سيما حين يتخذ الخطأ من حاجة الفقير وألم المقهور، رداء جميلًا. إن زاد السالك على هذا الصراط صراط الابداع المحرر، هو الحرية وهو «التقوى» حين تكون التقوى تحررا وتحريرا بمفهوم الجنيد الذي يقول «انك لن تصل الى صريح الحرية، وعليك من حقيقة عبوديته بقية، فاذا كنت له وحده عبدا، كنت مما دونه حرا»[20].

لكن الحرية ... هذه الكلمة التي طالما تعمدت بالدم وازدهى الدم بالاقتران بها، وتشامخت بها الكلمات والقامات، تغدو الحرية في الممارسة العصرية ومع تضخم السلطة وازدياد الحاجة «شيئا» مراوغا يصعب القبض عليه حتى في تعريف حالها مع إنسان العصر الذي ترفضه صحاريه «كباسط كفيه الى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه»[21] والقيظ يشتد عليه، والحاجة تزداد الحاحًا والزمن ينساب من بين أصابعه انسياب الأرقم، والعمر واحد، ولا لات حتى يندم.

فما هي الحرية التي نسلم بأن مناخ الابداع يقوم عليها ويحتاج اليها، وان المبدع يمارسها ويجدد أفقها، وينير مسالكها بالوعي والمعرفة والوضوح ؟ وكيف السبيل الى ممارستها في المجتمع العصري، والتخلص من حالات العدوان عليها، والانتقاص منها، والارهاب باسمها، وممارسة الارهاب على الداعين إليها ؟ لا سيما في بلدان تلغي حقوق الانسان وأخرى تزيفها، وفي بلدان ما اعترفت له الا بحق الفقر والمعاناة أصلا !؟.

هل هي الحرية الطبيعية(*) التي فطر الناس عليها ؟ وأين هي وكيف هي في عالم اليوم، ما مفهومها، وكيف السبيل الى التماسها وفهمها، بله الى التمسك بها والابقاء على روحها ؟! ونحن في عصر الاستهلاك والتقنيات المتفوقة، عصر الاجتماع والاتصالات والمدنية المتضخمة، والقرى بحاجات المدن،!! حسب منظور العصر وعلاقات أناسه وآليات عمله وتعامله وتواصل الناس فيه، وشروط الحفاظ على انواع الامان المتعددة والمطلوبة لاستقرار المجتمع وبقائه ؟!؟.

هل هي الحرية الوضعية، بالمفاهيم والاطر والحدود التي تبينها الحقوق المدنية والسياسية، أي الحقوق الوضعية إجمالا إن صح التعبير، التي يقدمها «المجتمع» للانسان الذي تنازل، طوعًا أو كرهًا، عن حريته الطبيعية، ورضي بمبدأ تقييد الحرية أو اختار ذلك واضعا نفسه وواضعا الحرية في اشكالية الاطلاق والتقييد، وعلى صعيدين يضغطان كلاهما على روحه ويسهمان في تضييق ضفاف انسانيته وهما :

- الحرية الطبيعية بمواجهة الحرية الوضعية، أي الحرية بين المثال والامكان.
- وحرية الارادة بمواجهة حرية القدرة، أي الحرية بين الامكان والتحقق.

والانسان عندما يفعل ذلك يسلم، تحت ضغط الحاجة ربما، بأن «المجتمع» أي المؤسسة الاجتماعية بمن يمثلها وما تمثل هي التي تحكمه وتقوّم تصرفاته وتضع المعايير لذلك وتعلن له ما هو مقبول وما هو مرفوض، وما يسمح به وما لا يسمح به. فهو إذن عندما دخل المؤسسة الاجتماعية في اطار المجتمع السياسي بمقوماته وقيمه وهيئاته، أصبح أسير اختياره وسلم قياده، وأعلن أنه لم يعد حرًا إلا بالقدر الذي يسمح له فيه بأن يكون حرًا.

وهذا الوضع يظهر الى الوجود عبر الممارسة مفهومًا مقيدًا للحرية هو الذي يدور حوله الكلام وتنصرف اليه المعاني والاذهان، وعلى هذا فان كل ما نقوله مما يتصل بحرية الابداع بله ما نطالب به من حرية للانسان، هو في اطار مفهوم محدد للحرية المقيدة، يبنى على تناقض صارخ يجمع مفهومين في وحدة أضداد أو معنيين متناقضين في كلمة، أعني : الحرية ـ القيد. وفي اطار هذا المفهوم مفهوم الحرية ـ القيد نريد أن نبحث عما تبقى من الحرية للانسان وللمبدع، وكيف يتيسر ممارسة ذلك على الأرض وعبر ثنايا الوقت الذي يمضي، ويمضي معه العمر خسرات على الحرية.

إن «المجتمع» الذي سلمناه حريتنا ومقاليد أمورنا ومصيرنا يتحول الى مؤسسات تمثله، في اطار الدولة ونظام الحكم الذي قد يكون ديمقراطيا وقد لا يكون، وذلك لان الديمقراطية نظام في الحكم، وطريقة وليست غاية، كما انها ليست ملازمة بالضرورة لقيام كل نظم الحكم على الرغم من ادعاء كل أنظمة الحكم في العالم المعاصر أنها ديمقراطية، أو رغبتها في طلب ود الديمقراطية وتعليق شعاراتها على جباه المدن وخواصر الشوارع وفي فضاءات الاعلام.

والمجتمع الذي استسلم الانسان ليكون أحد اعضائه يلخَّص في هيئات تمثله وتمارس السلطة نيابة عنه وباسمه ولحمايته وحماية القيم والمعايير التي تستمدها منه وتضعها له، لتقيم العدل في إطار شعار المساواة ـ أو الديمقراطية.

وتصبح هذه الهيئات مصدرًا رئيسًا ووحيدًا للشرعية ولبسط الشرعية مهما تعددت السلطات. لان استقرار تجارب المجتمعات والدول تشير الى سيطرة السلطة التنفيذية في الدول الديمقراطية على سائر السلطات، وتفرّد طبقات أو فئات أو أشخاص في السلطة التنفيذية بالقرار وقوة التنفيذ، وعلى هذا المسار، وتحت ضغط الحياة والأحداث والحاجات، لا سيما في مجتمعات البلدان النامية، والبلدان العربية من بين البلدان النامية، يصبح المجتمع هو الحكومة، وسلطات المجتمع هي سلطات الحاكم في حقيقة الأمر، بصرف النظر عن القشرة الظاهرة والطلاء الخارجي وشكليات الممارسة وأساليب اتخاذ القرار. إن الأساس هو القوى الصانعة للقرار والمنفذة له.

وفي إطار الديمقراطية أو خارج إطارها يتحول الانسان الى مواطن، والمواطن الى رقم وصوت انتخابي، يسمى مصدر السلطة ومصدر الحرية، بينما هو كم غائم دون مواصفات يخضع للدساتير والقوانين والانظمة التي كثيرا ما تكون جميلة المظهر سيئة المخبر، تزني بها الهيئات والجهات التي تفسرها وتمارس تطبيقها، كلما لامستْها، وتهيل وسخ ذلك في ركام بيروقراطي يتعالى فوق انسانية الانسان وضميره وحيوية روحه.

ان الحرية في هذا المعمعان تغدو سرابا، والديمقراطية التي وجدت لتحمي الحرية وتصونها، تصبح اشلاء وشبه سراب متقطع في صحراء الوقت، يتراءى لنا لمعه على بريق سيوف السلطة التنفيذية التي تقطع حلم الحرية بالديمقراطية، وحلم الديمقراطية بالشعارات.

لقد وجدت الديمقراطية لتحمي المجتمع ومعاييره وقيمه ووجوده وحريات افراده وحقوقهم ولكن الديمقراطية دولة وهي في النهاية حكومة وسلطة في أحسن الاحوال، وبيروقراطية وديكتاتورية في أسوأها. وهي في المجتمع الرأسمالي اضطهاد الأقلية للأغلبية، وهي في المجتمع الاشتراكي اضطهاد الاغلبية للأقلية. وقد بدت للاشتراكيين وللرأسماليين مساوىء الديمقراطية وسلبياتها ومثالها، فها هو لينين يقول «الديمقراطية شكل من اشكال الدولة فهي تفترض الاضطهاد وتطبقه»[22] كما يعلن بوردو Burdeau من الطرف الآخر «ان الديمقراطية النيابية هي حكم الصفوة أو الأقلية ومصدر حقها في الحكم، انها ممتازة ثروة وذكاء

ومرتبطة ارتباطًا حقيقيًا بالمصالح الوطنية وكل هذا يجعلها بمنأى عن كل تبعية مهنية «للارادة الشعبية»[23] هو بذلك يعلن طبيعة في بعض الديمقراطيات، ونظرة الى المواطنين الذيخ اختاروا أن يوجد المجتمع السياسي وتنازلوا له عما اعتقدوا أنه نصف حريتهم، فاكتشفوا أنهم لم يفوزوا الا بهذا الاحتقار الذي يعزه مونتسكيو[*]. ومن موقع ديمقراطي اخر هو اميركا يأتي جلاء لبعض معايب الديمقراطية وحقائقها هناك، حيث يقول ريتشارد سكوند :

«في النظام الديمقراطي، قد يؤدي نمو طبقة بيروقراطية، غير مسؤولة أمام أحد، إلى تحولها الى قوة رهيبة، لا يملك الشعب سلطة عليها مباشرة أو بواسطة ممثليه المنتخبين»[24].

وليس التطبيق الاشتراكي في ظل ديكتاتورية البروليتاريا هو تطبيق للديمقراطية، لا بصيغة اضطهاد الاغلبية للاقلية ولا بأية صيغة، فهو استيلاء فرد أو مجموعة أفراد على السلطة باسم البروليتاريا وتحت شعار الديمقراطية.

أما في الوطن العربي فيبدو اننا استفدنا الى حد مذهل من تجارب الآخرين في الحقل الديمقراطي وعرفنا أخطاء التجربة، فلم نشأ ان نقترب منها، فمارسنا أي شيء باسمها ولكنه ليس هي.

ولكن التوجه السائد تاريخيا ان معالجة عيوب الديمقراطية لا يتم الا بالمزيد من الديمقراطية لا بالانصراف عنها كليا أو المبالغة في تزييفها وتشويهها. اما في الوطن العربي فيبدو أننا استفدنا الى حد مذهل من تجارب الآخرين في المجال الديمقراطي وعرفنا اخطاء هذا النظام ومعايبه، فلم نشأ ان نقترب منه، وأردنا ان نجنب مواطنينا أخطاره وأخطاءه، فجنبنا هم مخاطر واخطاء المواطنة ككل، وما مورس باسم الديمقراطية قد لا يصلح عنوانا لها. ومن واقع اقتناع بأن الديمقراطية، أي المساواة، التي عرفها أجدادنا قديما وطبقوها باجتهاد، ودعوا إليها بثبات، وأعلى شأنها الاسلام ونص عليها القرآن. أقول من واقع إقتناع بالديمقراطية إنها هي النظام الاصلح ـ على ما فيه من أخطاء ـ للمجتمع وللتطور ولحماية الحرية الوضعية أو الحرية ـ المقيدة كما سبق وأسلفت، فانني أشارك الذين يؤرقهم وضع الحرية في ظل الديمقراطية بطرح السؤال : هل جوهر الديمقراطية هو المساواة أم الحرية ؟ وهل هناك حرية دون مساواة أو مساواة دون حرية ؟!.

إن الإجابة على هذا ليس هو ما أهدف إليه، ولكن الإجابة على سؤال الحرية لا يمكن أن يكون بمعزل عن مناخه وأطرافه ومقوماته في إطار المجتمع الذي يعيش فيه الإنسان، ويتصدى فيه المبدع للدفاع عن جوهر الحرية، ويحاول استعادتها بالخلق مجددا أفقها بالتغيير. في اطار المجتمع. للحرية أفقان : أفق الممكن وأفق التحقق، وهما : حرية الارادة وحرية القدرة، وليس كل ما تصبو الإرادة إلى بلوغه تتوافر القدرة على تحقيقه، ومن هنا تأتي حالات الاحباط والمعاناة التي تعشش في كيان الانسان وتفترس روحه، لأنها المرحلة الثانية من احباطات الحرية، ولكن هذا بالذات هو الذي يضري المقاومة ويستنفر الطاقات الروحية والقدرات

الجسدية على العمل، لتحقيق ما يعتبره الانسان المبدع على الخصوص تحقق حريته وتبلور إرادته، ومجلى قيمه، التي ترتكز على مشروعية الانتماء للمجتمع وتاريخ القيم وإلى حقها في الوجود والاحترام، وتزعم لنفسها شرف تمثيل المجموع على هذا الصعيد القيمي الاخلاقي، وربما لهذا السبب يستند هذا النوع من الفعل الحر والتحرري الى الضمير ويستنفره والى القيم والمثل التي يتشامخ بتمثّلها وتمثيلها، والتي يقوم بترسيخها والدفاع عنها.

وهو حين يصطدم في مرحلة انتقاله من حرية الارادة ـ أو الارادة الحرة، لتحقيق مشروعه المحقق لوجوده في تحقيق التغيير، أقول حين يصطدم بالواقع وصعوباته وعقباته يستيقظ على فجيعة حرية القدرة التي تُنتزع منه بأشكال مختلفة : سياسية وقانونية واقتصادية واجتماعية، وحتى قدرةً على التعبير وإيصال الصوت. وربما كانت هذه هي ذروة سلم أزمات المبدع ومأساته.

وهذا المأزق الذي يحشر فيه الانسان عامة والمبدع خاصة يستدعي التركيز على تنمية حرية الارادة وتوسيع أفقها بالوعي المعرفي للحق وللذات لتزداد تشبثا بالدفاع عن الحقوق، ولتتألق في تجسيدها للوجود في الحرية، وللحرية في الابداع، وصولًا إلى خلق مناخ أكثر ملاءمة للانسان وقيمه في الوطن وعلى الأرض، وإلى التمكن من الدفاع عن الذات والآخر وعن حقوقها بارواء الدوافع المشروعة والحاجات الضرورية والحفاظ على القيم الحياتية للانسان، الذي يتميز عن سائر المخلوقات ويتمايز عنها بتمتعه بحرية الارادة، وحيث يفرض هذا الانسان المبدع للفرد على المجتمع، وللمجتمع على المؤسسات الاجتماعية التي تمثله أو تزعم أنها تمثله، إتاحة مناخ أفضل تنمو فيه الحرية، وهي لا تنمو إلا بالوعي المعرفي الذي تصنعه الثقافة الجادة التي يكمن فيها فعل التغيير النابع أصلًا من الاعتراض على القائم، في إطار استشراف الأفضل الكامن في المستقبل والعمل من أجل تحقيقه.

والثقافة في أحد وجوهها الصريحة فعل اعتراض يصنعه الوعي وينميه تفاعل الرأي، ودعوة تتطاول لتستشرف المستقبل وترسم رؤية وحركة تحريض تنداح دوائرها وتترامى آفاقها بالمعرفة، تلك التي تغدو مناخا جديدًا ينادي التغيير أو يستنبته جنينا. إنها اعتراض على الركود والسكون، وهي إعادة قراءة واستقراء وفحص وتنقيب في المستقر السائد مما رانت عليه الأعراف وضمنته البدهيات والمسلمات من أفكار وآراء وعلاقات، وربما من قيم ومعايير، في محاولات تبيُّن لصلاحه في عين الزمن الساهرة المسافرة، وتطلع لمجاوزته، استشعارًا في الوجود واشهارًا للذات بين الذوات من خلال إعمال العقل والملكات ورصيد المعرفة ومناهج البحث في ضوء معطيات العلم ومتغيرات الحياة، وهي تحريض على طرح السؤال يخفي تربعًا ورغبةً كافيةً في القيام بعمل من أجل تغيير ما يستوجب التغيير ـ من وجهة نظرة السائل المتربص ـ بممارسة القول عملًا والعمل قولًا أي بممارسة الفعل. وسواء نظرنا إلى حركة التغيير تلك التي تضمرها الثقافة على أنها دخول متجدد في تيار التجديد، ورغبة في الاغتسال بماء النهر المتدفق ومقاربته في كل لحظة على امتداد الزمن، وإعمال للقدرات تفاعلا مع

التحول وتفعيلًا له وتحريضًا عليه في استمراريته النابعة من سنة الحياة والمستندة إليها. أو نظرنا إلى تلك الحركة كعامل تولده الثقافة وتغنيه وتكثفه، وتداخله في الأشياء والاشخاص والوقائع والافعال، ليكون طرفًا في المعادلات والتفاعلات أو معادلًا موضوعيًا تمر عليه الوقائع والمعطيات فتغدو الجديد دون ان تحمل منه في تكوينها شيئًا، أقول أيًا كان ذلك فان النتيجة تبقى في صالح حركة الحياة المستمرة، وفي صالح الانسان المولع بالتغيير، وتبقى أيضا عامل إثراء للحضارة.

الثقافة نور يضيء أمام الانسان سبل الحياة يجعله يرى على مصباح العقل وبوعي أقرب إلى التمام ما له وما عليه من حقوق وواجبات. ولأن الثقافة نور فان الرؤية تصح في مناخها وتدق ويثبّت الوعي حق الآخر ووجوده في مقابل الأنا والتزاماته، كذلك أيضا في صبحه درب التعامل مع السلطة والتعرف على حدود ما لها وما عليها وما تمثله وما ينبغي ان تمتثل له من واجبات، بوصفها ممثلةً للجماعة وخادمةً لها.

ولما كانت الثقافة دعوة متجددة للمعرفة، والمعرفة تقيم أسس الوعي، وبالوعي يتجدد أفق الحرية، فإن الثقافة على هذا فعل تثوير بالتنوير متعلق بالحرية ومبني عليها. وهكذا تغدو الحرية شرطًا من شروط الفعل الثقافي وفاعلية الثقافة وتكاد تكون روح مناخ التواصل الخلاق الذي لا بدّ من توافره ليقوم تفاعل بناء بين أطراف الفعل الثقافي ولتكتمل دارة المثاقفة ودورتها في مستوياتها المختلفة، بدءًا بالفرد وانتهاء بالشعب مرورًا بالبيئة التي يردّ إليها فضل كبير في تكوين المعطى الثقافي. والثقافة بمعنى من المعاني هي «حصيلة التفاعل بين الانسان والبيئة» كما يقول جون ديوي، ولكن هذا المعنى يبقى منقوصًا إذا لم ينطو على توظيف للوعي واستثمار للخبرة في تراكمهما عبر تيار الصرورة الذي يحمل الانسان والبيئة معًا ويحمل البيئة على جهد الانسان ليعيد صوغها انطلاقا من كشف قوانينها والتعامل العلمي مع معطياتها.

وإذا كانت الثقافة بهذا المعنى تكتنز قدرةً خلاقةً تمكنها من تحويل الطاقة الى انجازات وأفعال يتجلى فيها الابداع والقصدية فانها تكشف عن أنها تنطوي على إمكانية لمجاوزة الحتميات وعلى قوة لجم وضبط وتقنين، تواجه بها الطبيعة ـ بشرية أو غير بشرية ـ بغية فهمها والاستفادة من عمق المعرفة بها، واستخلاص قوانين وقواعد تمكّن من الاستفادة منها، وتيسر أمر اخضاعها لمعايير ومقاييس وقيم عبر منهج، وإعادة صرف الطاقة بعد تكثيفها واختزانها في أمور أخرى، أي تحويلها بسيطرة الفعل وقوانين العلم. وتوظّف هذه الطاقات ـ لدى الفرد والجماعة والأمة والوطن والمواطن ـ في خدمة أهداف وغايات تتصل بالوجود ومقوماته المادية والمعنوية وبالحفاظ على النوع في حالة صحة وازدهار وعلى ما يقدر على أنه الأفضل في الحياة وللحياة.

وربما صح قول اليوت بأن الثقافة «دين جديد من حيث دورها في تحسين الحياة» ولكن الدين أصلا هو من أهم العوامل والمقومات التي تكوّن الشخصية الثقافية لأمة من الأمم،

وبالتالي فالثقافة تقيم صلب الهوية أو هيكلها وتركز جوهرها، والدين مقوم رئيس في ذلك الجوهر.

فكيف هو مناخ الحرية في المجتمع العربي الذي يعيش فيه الانسان ويعمل، وكيف هو مناخ حرية الابداع والتعبير الذي يراد للثقافة العربية بوصفها إبداعًا، ان تنمو فيه، وللإبداع المتماهي مع الحرية، أن يزدهر في أجوائه ويتجلى فاعلًا ومتفاعلًا بايجابية، ومعبرًا عن الضمير الفردي والجمعي، وحاملا شخصية الأمة وهويتها باصالة، ومكثفًا المعاناة، راسمًا التطلعات، مستشرفًا الرؤى، يصوغ مشاريع الكينونة الحضارية، ويدلل على حيوية الوجود ويسجل فعله إنجازًا لإرادة تعي أغراضها ومسالكها في الواقع المعيش ؟.

وكيف تمارس تلك الحرية، وفي أية ظروفٍ وشروطٍ وأوضاعٍ اقتصادية واجتماعية وسياسية، تلك التي تشكل في النهاية بيئة الابداع وعش المبدع في الوطن العربي ؟.

ـ أريد بداية أن أحدد بوضوح أنه لا توجد جريمة تدعى جريمة تفكير، ولا توجد أية قوة خارجية تستطيع أن تفتش غرف الروح كما تفتش غرف البيت وتعبث بمحتوياتها وتمنع توالد الالهام والافكار فيها. وأنه لا توجد سلطة تتمكن من منع الانسان من التفكير والتأمل، وبالتالي لا يوجد منع للتفكير ولا منح لحرية في مجالاته، كما لا يوجد أفق لحدود ما يجري في النفس، وما يمكن أن يرتاده الخيال، وتتطهر به الروح، ويبترد به العقل، إلا ما كان من ذلك متصلًا بالتكوين النفسي والفكري والروحي للفرد ذاته، ولكيانه العام في إطار شخصيته. ولكن هذا لا يمنع أن تنشىء الممارسات، التي تتم في الخارج وتنقلها الحواس الى حواسيب الداخل والاعماق، وما يترسخ كحدود ويتكون على صورة شبيهة بالمنعكسات الشرطية، وما ماثل ذلك، أقول لا يمنع من أن يشكل ما هو في الحصيلة، مخافر داخلية ترسم حدودًا وتصنع قيودًا وتمارس في الاعماق قمعًا ومنعًا، وما يمكن أن يسمى إرهاب الاعماق المكثف في الذاكرة الجماعية وما يحتويه المستودع الافرادي منها. إن عالم الانسان الداخلي يعتمل فيه ما لا يمكن التصريح به والاعلان عنه، ويشير الى شيء من هذا قولنا العربي الشائع «ما كل ما يعرف يقال» والأسباب تتصل بمحرمات وممنوعات وحواجز تحول دون الاعلان والتصريح، والانتقال بالفكرة الى ساحة التفاعل أو الفعل، ولكن المعرفة والفكرة موجودتان بالنسبة لصاحبهما، إذن هناك أزمة في حرية التعبير وحاجة إليه، وليس في حرية التفكير. أي أن المشكلة في التصريح والعلانية وإنتقال الفكر الى ساحة التحقق، وربما كان هذا في مرحلة يسبق تلك التي تسمى «حرية الإرادة» التي تليها حرية القدرة.

ـ كما أودُّ أن أعبر عن ظنّ يقترب من اليقين بأنه يصعب عزل حرية التعبير وحرية الابداع وبالتالي حرية المفكر والمبدع وصاحب الرأي، عن الحريات الأخرى(*) لسائر المواطنين، ولا يمكن القول بوجود مناخين للحرية أحدهما للمبدعين والآخر لغير المبدعين، لأن حرية التلقي والتعبير عن حصيلة التفاعل مع الابداع والفكر تتحكم على نحو ما بنتيجة

الإبداع وتأثيره، وترتد سلبًا وإيجابًا على المبدع وعلى فعالية الإبداع وحضوره في عملية التغيير، وتؤثر في مناخ الإبداع وإزدهاره.

وحين يلامس برق الإبداع أرواحًا معطّلة الطاقات بتقييد الحرية أو تعطيلها فانه لا يشعل في النفس نارَ الثورة، ولا يشعل في أرجاء الروح قناديلَ الرؤية، ولا يولد في القلب حسًا، يحرك دوافع الحياة وقيمها في الاعمال، لتشرع أفق مطلب وتعملُ على تحقيقه.

حينذاك يكون الابداع حيال حالة موت الضمير أو تبلده، ولا يمكنه أن ينمو في تربة الموت، لأنه يقوم على جدلية الاغناء والاغتناء.

والابداع الذي لا يتردد صوته ولا حتى صداه في الآخرين بسبب من الخوف والبلادة واللامبالاة يصبح هدفًا سهلًا لسلطة القمع، لان درع الكلمة في متلقيها، وتربة بذرة الثورة هي نفوس الآخرين. وعندما يكون الجمهور المتلقي بلا حريات وبلا حقوق ولا حمايات، يقف عاريًا أمام سيف السلطة، فانه يصبح هو ذاته مُناخًا فاسدًا لا تعيش فيه الحرية ولا يشتعل فيه مصباحُ الإبداع.

فكل مطالبة بحرية التعبير بمعزل عن المطالبة بتوفير سائر الحريات والحقوق العامة للمواطنين جميعًا وعلى قدم المساواة، حيث المساواة حرية أيضًا، كل مطالبة بهذا المستوى لا معنى لنا، وهي مما يحكم عليه وليس له، لأن الحرية لا تتجزأ وليست هي حرية فريق يتيه بها على فريق، وينتزعها من دونه؛ وينهض هنا سؤال يتلخص بكيف المخرج إلى صبح الحريات، ومن الذي عليه أن يبدأ، وهل يمكن للمستفيد من حجب الحرية عن الآخرين أن يمنحهم إيّاها ؟.

ولا بدّ من التذكير بحقيقة أن الحرية تؤخذ ولا تعطى، وأن أفقها يتجدد بالمعرفة وبنمو الوعي، وان ممارستها طريق تعميدها وادمانها وعشقها واكتشاف آفاقها، وعلى الذين يحملونها في الضمير، ويكوّنون هم ضمير الجماهير، أن يشقوا طريقها بالتضحية وينيروا فجرها للآخرين، وأن تكون جبهتهم موحدة خلف مطلب الحرية، لأنه بايجاز مطلب : الحياة والكرامة والوجود. وقد لخص عربي، الحياة بأنها «وقفة عز» ولا يكون العز إلا مع الحرية. وعندما تقدم تضحيات على هذه الطريق من قبل المثقفين والمبدعين، وعندما تنير الثقافة، لا سيما بوصفها إبداعًا، طريق الحرية بالفعل الثوري والمثابرة الواعية لوسائلها وأهدافها، باخلاص وجدية ونظافة، عند ذلك تسقط الصيغة التي تفترس الشارع العربي والتي تتلخص بـ «**فاذهب أنت وربك فقاتلا إنّا ها هنا قاعدون**»[25] لتتحول الى مشاركة جماهيرية منتمية إلى مسيرة الثقافة على طريق الحرية.

ولا بدّ من الاشارة الى أن الحرية هي أيضًا وبالدرجة الأولى حرية مجتمع ووطن وحرية قرار سياسي، وتحرير لإرادة صنعه من كل قيد سياسي أو اقتصادي ومن قيود الحاجة

والتبعية، ومن أشكال استلاب حرية القرار السياسي، وسلامة المناخ الذي يتخذ فيه، من كل شوائب ومؤثرات تضعفه أو تجعله قاصرًا عن خدمة المصالح العامة للوطن في إطار انتمائه التاريخي والحضاري، أو غير مُراع لتلك المصالح بالقدر الكافي، نتيجة ظروف لا يتردد أحد في الحكم على مناخ الحرية السائد في الوطن العربي، بأنه مناخ كئيب يختنق فيه الانسان وتضمر فيه القيم والضمائر وسائر المقومات والموثبات التي تقيم صرح الحرية في الانسان وتعلي شأن الانسان بالحرية.

وغياب الممارسة السليمة للحرية يعني بالضرورة تشوهًا، إن لم يكن غيابًا، للديمقراطية فهمًا وتطبيقًا، وانحسار الديمقراطية يترافق مع انحسار في الحقوق والحريات العامة للمواطن، كما أنه ينتج مثل هذا الانحسار الذي يؤثر سلبيًا على مكانة الفرد في المجتمع وعلى طاقاته وانتاجه وكيفية تواصله وتفاعله مع الأحداث ومعطيات العلم والعمل والحياة. ومن الطبيعي أن ينعكس ذلك على المجتمع وشؤونه، وعلى الوطن وشأنه ومصالحه وحرياته وعلاقاته ومسيرته الحضارية.

فالوطن الحر القادر هو أولًا وأخيرًا مواطنون أحرار، قادرون، مبادرون، يصرفون طاقاتهم والامكانات والثروات الموجودة في أوطانهم، بوعي ومسؤولية، على أرضية من حرية الإرادة والقرار والوطن. وهذا الفعل الريادي التنويري التحريري الذي يقوم به المبدعون، بمبادرة وتضحية وتحمل واع لمسؤولياتهم ولتبعة النهوض بتلك المسؤوليات، هذا الفعل هو الذي يجعل من الإبداع منقذًا ومن المبدع طليعة، ومن الثقافة ضميرًا ووعيًا وسلاحًا. وهو الذي يولّد التحريض في الأفراد والمجتمعات للمطالبة بالحقوق والحصول على الحريات، ويدفعهم إلى ساحة الممارسة الخلاقة التي تجسد حريتهم وتصون حقوقهم وتحقق فعل التغيير باتجاه الأفضل والأسمى.

وبهذا يصبح الوعي الثقافي والعمل الابداعي بمثابة المولد النووي في ساحات الروح، يفجر طاقات لا نهاية لامكاناتها تديح دوائر الوعي في كيان الفرد والجماعة والأمة، وتوجه الجهد البشري لتحقيق مشروع حرية الإرادة في إنجاز تام لقدرتها. وبهذا يكتسب الإبداع قيمته المحررة التي تستند إليها الجماهير في ليل الظلم والاستغلال والاضطهاد والبؤس، إنه يصبح شراع الأمل الوحيد الذي تبحر في ظله الطلائع الواعية على مصباح فور الثقافة والوعي المعرفي لتستعيد الحرية وتعيد لها مجدها وفعلها في حياة الشعوب ونضالها، وهو الذي يجعل من الممكن أن نضيف الى مقولة «حيث يوجد الاضطهاد يوجد العنف ولا يوجد لا حرية ولا ديمقراطية» نضيف : يولد الأمل بفعل الحرية الكامنة في الابداع الذي يقود المعركة من أجل انتزاع الحرية.

وربما كان هذا الدور الذي يقوم به المبدع وتقوم به الثقافة بوصفها إبداعًا، والذي يرتكز أساسا على التحدي الذي تقوم به القيم الروحية والحياتية والأخلاقية وقوى الضمير في الانسان،

بدور يجعل من الإبداع والثقافة جبهة مواجهة من أجل المجتمع والتقدم في فترات التخلف والقهر والظلم واليأس والاستعباد التي تعاني منها الشعوب، وهو الذي يفسر ولادة أعمال إبداعية عظيمة ورائعة ومنقذة في حياة الشعوب خلال عهود الظلام والقهر والبؤس، ويكسر نسبيًا قاعدة التأثير السلبي التام التي يخلقها غياب الديمقراطية حول مناخ الإبداع، ليجعل ولادة التحدي في عالم الابداع ممكنة وضرورية بل وضرورية أحيانا لاستعادة مناخ الحرية والمساواة والعدالة في مناخ ديمقراطية تمكّن من ذلك.

إن ما أورده فيما يلي من نقاط واشارات لوقائع وأحداث، أسوقه في إطار كونه دلالةً وأسبابًا ونتيجة لما هو سائد ومستمر في الوطن العربي من أوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية، لأن التداخل في هذه الدوائر الثلاث قد غدا معقدًا حيث يصعب الفصل بينها، كما انه من الصعب التفصيل في كل منها في مثل هذه العجالة. وأرى إليه في إطار تأثيره في مناخ الحرية إجمالًا في الوطن العربي، ولا سيما مجال حرية الإبداع، وسأكتفي باشارات لما هو قريب منا زمنيا.

1 ـ إن الانتفاضة المباركة في الأرض المحتلة على عتبة سنتها الثالثة، تواجه بالايمان والجسد العاري أسلحة العدو الصهيوني وحقده، وتقدم يوميًا شهداء وتضحيات، والساحات العربية، جماهيريًا على الخصوص وسياسيًا بشكل عام، تكتفي بالفرجة، والناس يلهثون وراء قوتهم الذي أصبح قيدًا وشاغلًا وغاية.

وقد شهدت معظم ساحات العالم تحركًا، دفع إليه الاحساس ويقظة الضمير والمشاركة الوجدانية وقيم أخلاقية وروحية، لمناصرة أطفال الحجارة، وكان محرّكه وخالق مناخه : الحرية، التي أصبحت في وطننا حرية المعاناة والتآكل حتى البلادة. ولم تكن جماهيرنا العربية كذلك في الخمسينات والستينات.

2 ـ ان أحداث لبنان تستمر منذ أكثر من خمسة عشر عاما بمسيرة دموية تدميرية مرعبة، وكان يرافقها وما زال عدم اكتراث عربي ـ جماهيري عجيب.

3 ـ لقد اجتاح العدو الاسرائيلي لبنان واحتل بيروت عام 1982 والجماهير بين ذاهلة ومستلبة ومتآكلة الارادة، مغيبة في ماذا ؟ في الحاجة وسحر الديباجة، يمتص ألقها وغضبها وحتى حيويتها ويستهلكها مد «ثقافة» استهلاكية في الإعلام، ويلجمها الظلم، وتفترسها الآلام، وقد أسأمها ما تلمس من غياب المصداقية في القول والعمل.

4 ـ مرت أحداث مرة، وبعضها مازال، في أرجاء من الوطن العربي، لم تحرك ساكنًا، وبعضها لم يحرك رغبة في التتبع عند جماهير أغرقت في المتاهات والأزمات والضائقات. ويكفي أن أشير إلى : ارتيريا ـ جنوب السودان ـ الصومال ـ الخليج العربي.

5 ـ كانت جميع انتخابات الرئاسات العربية ـ في حال وجود الانتخاب ـ محصورة بمرشح وحيد، وعلى المواطن أن يقول نعم أو نعم، وذلك لا يغير في النتيجة الرائعة.

6 ـ غاب من الشارع العربي الرأي الآخر، وغاب معه وجود الآخر، وساد الساحات كلها وجود غير متمايز لكتل من اللحم البشري تعيش لتأكل، أو هكذا يراد لها، أو تتراءى لناظرها.

7 ـ كثرت ظواهر الفساد وتراجعت القيم والمثل العامة، وتفشت في بعض الساحات العربية جرائم غريبة على الأخلاق العربية. وأصبح الاتجار بالمواقف والمبادىء وتغييرها حسب الطلب والرائج، من الأمور شبه العادية.

8 ـ لم يعد التفريط بالقضايا المصيرية والمركزية مثيرًا، وصار الاجتماع بالعدو وتقديم التنازلات له أمرًا عاديًا لا يثير الجماهير، وتقابله حتى الحكومات العربية غير الراضية عنه بالسكوت.

9 ـ اشتد خوف الناس، وغاب من ساحة المنافسة العلنية أي احتجاج، وتراجع عرض مثل هذه القضايا حتى في ساحة الإرادة لاتخاذ قرار، فالرعبُ أباد الرغبة والدافع ... وأجبرت هذه العوامل على التراجع لتشكل قيدًا واعيًا في اللاوعي ربما لكل تحرك يبني الحرية أو ينبثق منها ويعبر عنها.

10 ـ اشتدت الأزمات الاقتصادية كثيرًا، وتراجع الانتاج كمًا ونوعًا، وتفاقمت الحاجة، وتدنى مستوى الدخل، وازدادت البطالة مع ازدياد الفقراء فقرًا وعددًا، واتسعت الهوة بين الفقر والغنى بشكل صاعق في معظم الأقطار العربية ان لم يكن فيها جميعًا.

11 ـ تراجع مستوى الجيد في جميع مجالات الإبداع كمًا ونوعًا، ودخلت فنون جماهيرية مؤثرة في أزمات خانقة ومراحل تردٍ مؤسف ولا سيما المسرح والسينما والموسيقا. كما تراجع الشعر عن عرشه في القلوب، وفي سلم المبيعات، ولم يعد الإبداع ولا حتى الكتابة إجمالًا تكفي المبدع شرَّ الحاجة إلا قلة معدودة في الوطن العربي.

12 ـ فتحت السياسة العربية سوق الكلام، فنشط فيه العرض والطلب، وتوزعت ثقافات وابداعات على سياسات، وخسرت الثقافة بوصفها إبداعًا على الخصوص كثيرًا من استقلالها وبالتالي ألقها وفعاليتها الحرة، وتأثر دورها المحرر والمغيّر.

13 ـ سحقت الايديولوجيا في بعض الساحات العربية إبداعًا وألحقته بركبها فخسر معركة الإبداع وخسرته الجماهير، كما سُحق في اطار هذه التبعية للسياسة والايديولوجيا مبدعون.

ويكاد يلخص القول التالي جوانب الأزمة وبعض أسبابها في حدود :

«إن حقوق الانسان وحرياته في الوطن العربي تعاني أزمة شديدة أدّت إلى تعطيل الطاقات الخلاقة وشلّ الفكر العربي، وانصراف المواطن عن الشأن العام، وانتشار ظاهرة الذعر والشك المتبادل بين الأنظمة الحاكمة والجماهير، ولهذه الأزمة جذور تكمن في أمرين مهمين :

- في انتفاء الشرعية أو تقزيمها.
- في وجود ازدواجية في الحكم أو تناقض بين شكل الحكم وحقيقته»(26).

ويساعدنا على استنتاج عبر ودلالات، وربط النتائج بالاسباب، والبحث عن علل ومخارج، قول هارولد لاسكي الذي يمكن أن نتأمل في ضوئه ما يجري ونستشرف ما قد يجرى، يقول لاسكي : «اذا بدأ الاقتصاد في مجتمع ما يتأزم ويتدهور، فهنا تصبح الحرية في خطر، فالفقر يولد الخوف، والخوف يربي الشك، وهنا يبدأ الحاكمون بالخشية من الحرية، لانهم يشعرون بأن المحكومين لم يعودوا في يسر، وانهم لم يعودوا يؤمنون بأساليبهم في الحكم، وانهم ـ أي المحكومين ـ يتطلعون إلى شيء جديد، ويتوقون الى أوضاع تمكنهم من القضاء على العوز. فاذا لم يعمل الحاكمون على اصلاح النظم الاقتصادية بالطرق السليمة العواقب، اضطروا إلى اخفات سوت المحكومين القلقين بالقوة ولجأوا الى العنف ... ليتمكنوا من المحافظة على سلطانهم وامتيازاتهم»(27).

وبعد فهل في ظلّ هذه المناخات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تحفل بالمحرمات والممنوعات والضائقات يزدهر الإبداع أم يضمر ؟ والإبداع كما تعرفنا إليه ممارسة للحرية بتألق، وتعبير عنها بأصالة وجمال ؟!.

إن الخروج من دائرة ما يتصل بالحريات والحقوق العامة في الوطن العربي الى دائرة أضيق ـ مع التأكيد على عدم الفصل ـ دائرة حرية التعبير وحرية الإبداع تجعلنا نقف على خصوصيات في الصعوبات، وعلى تجليات لوجود المؤسسات الاجتماعية ـ بأشكال مختلفة ـ في إطار العلاقة المؤثرة في الإبداع وعليه.

فاضافة الى ما يتعلق بمناخ حرية التعبير وارتباطه بالحريات الديموقراطية وتداخلاته مع الاقتصاد والسياسة، هناك معطيات في ساحة الإبداع ذات خصوصية، تشكل بدورها معوقات أو ضواغط على المبدع، وتتدخل في العملية الإبداعية سلبًا أو إيجابًا، وسوف أشيرُ بايجاز الى شيء من هذا على سبيل المثال لا الحصر :

1 ـ يواجه المبدع العربي، أكثر ما يواجه، حاجز المحرمات سياسية ودينية واجتماعية ... الخ وتأتي على رأسها المحرمات السياسية وهذا النوع من المحرمات يعتبر الأخطر والأبرز والأكثر إغراءً بالتناول، ويتأتى له ذلك من الأمور التالية :

- إنه الأخطر لأن أطرافه المعنيين هم الأقوى والأكثر فتكًا، وهم الذين يملكون قرار الحكم والابرام، كما يملكون قرار التصرف بالإبداع والمبدع، ولا تعوزهم الوسائل والحجج والأساليب لذلك، ابتداءً من التصفيات حتى التضييق على الرزق والنفس، لا سيما في الأوضاع والأماكن التي تتلاشى فيها ظلال الديمقراطية.

- إنه الأبرز والأكثر إغراءً لانه يمثل السلطة، أو ما ينبغي أن تقوم بتمثيله السلطة والدفاع عنه، ولذلك يستنفر طاقة المواجهة عندما يصطدم بالابداع أو يصطدم به الابداع بسبب من تأثيره المباشر وترقب الناس للمواقف التي تتخذ في مقابله. والمبدع فيه شيء من الغرور وحب الظهور فضلًا عن حساسية الضمير والرغبة في ممارسة الحرية التي تجد نفسها في مواجهة التقيد، وربما لهذا ولإقبال الجماهير عليه، الأمر الذي يحمل أيضًا شهرةً ومالًا، يكون هذا هو الأكثر إغراءً.

وقد يكون واجهة هذا الأمر الرقابة، وللرقابة تاريخ ومبررات وهفوات ولها أحيانًا سطوة وقسوة ورهبة، ولا أريد التفصيل في هذا المجال لانني سبق وتناولت موضوع الرقابة وقدمت بعض الاقتراحات العملية لضبط العلاقة والمعايير والعمل إذا كان هذا الأمر من صنف «الشر الذي لا بدَّ منه» وكان ذلك في اكثر من موضع لا سيما في ندوة «الثقافة بوصفها صناعة» التي عقدتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مع إتحاد الناشرين العرب في طرابلس(*) (1989) ومن المفيد الاشارة هنا الى حقيقة انه لا يمكن القفز فوق الواقع، كما لا يمكن الاستسلام له. وعلى المبدع ان يأخذ بالاعتبار مرحليات معينة، على ألا يشكل ذلك حدًا معطلًا للحرية، وانطلاقة ابداع كما يتناول، وكيف يتناول شريطة محافظته على قيم الإبداع أولًا، وأخذه بالاعتبار لحقيقة أنه يتوجه إلى أناس لهم مشاعر وقيم وحريات أيضًا، وأنه لا بدّ ان يستأذن بأدب ليدخل معاقل قلوبهم بحب واجلال.

ولكن التغلب على كثير من صعوبات هذا الحاجز، وتوفير حدٍ أدنى من الضمانات لتيسير ممارسة حرية الإبداع في الوطن العربي يستدعي :

أ) تكاتف المبدعين من خلال إراداتهم وحبذا لو يقوم مجلس حماية المهن الابداعية على الصعيد القومي.

ب) تدخل المنظمات المعنية بالدفاع عن حقوق الانسان والحريات العامة اضافة الى المنظمات القومية المختصة للدفاع عن المبدعين وحماية ما يجب حمايته من إبداع.

ج) تدخل المنظمة العربية من خلال صندوق حماية المبدعين لخلق مناخ ملائم حول المبدعين يسهم في خلق مناخ الانتاج وتقديم تسهيلات من الصندوق لتمكين المبدعين من انجاز أعمال أو إنتاجها.

2 ـ يواجه المبدع العربي، شأنه شأن المواطن العربي، ضائقات وصعوبات معيشية كثيرة، ويحول ذلك أحيانًا دون انصرافه إلى ممارسة إبداعه، نظرا للهاثه الدائب وراء لقمة العيش وتأدية المتطلبات الاجتماعية الضرورية، وينعكس شيء من هذه المعاناة سلبيًا على مناخ الإبداع وعلى امكانية الانصراف لانجاز العمل ولما كانت المردودات المادية ضئيلة في غياب امكانية التواصل مع جماهير القراء ـ القاعدة المحررة العريضة للمبدع والابداع من كل حاجة ـ العرب بسبب القيود السياسية والاقتصادية وارتفاع تكاليف ذلك وصعوباته في المرحلة الحالية، فانه من المفيد ايجاد صيغ عمل وتسهيلات قومية وقطرية لتحسين مناخ الابداع نسبيًا، وتيسير انتفاع المبدعين من الخدمات العربية التي يمكن ان تقدم لهذه الغاية ومن المفيد ان يتم :

- تعميم التشريعات الثقافية الصادرة عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على المبدعين والتعريف بها وتسهيل الاستفادة من خدماتها، والسعي لجعلها تصدر بقوانين عربية موحدة عن الشعب البرلمانية العربية بالعمل على أن يتبناها الاتحاد البرلماني العربي.

3 ـ يواجه الابداع العربي مناخا داخليا معوقا لانطلاقته بأصالة وتمايز متخلصا من آثار التبعية وسلامتها وتجلياتها المراوغة، وهذا المناخ يختلف نسبيا من ساحة ابداعية إلى أخرى في المجتمع العربي، وقد يختلف من مبدع إلى آخر، ولكن عوامل التأثير فيه والمستقرأة منه يمكن الاشارة إليها في مراعاة المبدع لمعيارين أو وقوعه تحت تأثيرها، بدرجات متفاوتة من الوعي بذلك، وهما :

- المعيار التراثي القديم بمقوماته وقيمه.
- المعيار الغربي ـ الاستعماري ـ المهيمن، أو الايديولوجي ـ المستورد.

وتكاد تسحب المشكلة من الفضاء الروحي للمبدع وفي مناخ الابداع والحكم عليه، لا سيما إرهاب النقد والتقويم الايديولوجي ـ الإعلامي المشرعة راياته في ساحات عربية، يكاد ذلك يكون أساسًا للاغتراب الذي نستشعره في معظم الابداع والانتاج الأدبي والفني العربي، من ابتعاد عن صدق الواقع واصالة المنهل وتجليات الهوية، وسببا لما نسمعه من شكوى يجهر بها المبدع والذين ينتظرون من الابداع إنقاذًا ويتطلعون إلى هيبته وسطوته في معارك التحرير والتغيير والتعبير عن الذات والوجود، من أن شفرة سيفه بادحة وناره لا تدفىء فكيف يظهر إليها أن تحرق ما لحق بالنفوس والمجتمع من عفن ؟!.

4 - يقع الابداع تحت تأثير معوقات التبعية السياسية والايديولوجية، ويفقد في ظلها - في معظم الاحيان - تمايزه وميزاته وخصوصيته ودوره. فضلا عن أن هذا مضر بالسياسة والايديولوجيا لإضراره في النهاية بالمجتمع الذي تزعمان الحرص على سلامته، فان ذلك يضر بالابداع ذاته ويلغي وجوده، ويجعل المبدعين موظفين مختصين بتلميع الشعارات والشخصيات والمراحل، ملحقين بخدمة السلطات، ويفقد الابداع هويته وماهيته ووظيفته - ويفقد أولئك المبدعين كل صلة به وبتاريخه.

ويغري المبدعين بذلك أو يكرههم عليه أمور منها ما هو ذاتي ومنها ما هو خارجي، ولكن أبرزها الاغراءات التي تقدمها كل من السياسة والايديولوجيا، والارهاب الذي قد تقومان به، ولكل من الاغراء والارهاب وسائله وسبله وأساليب ممارسته وهي كثيرة جدًا. وأرى أن تحرير النقد الفني والأدبي على الخصوص من التبعية للايديولوجيا، أحد مفاتيح باب الخلاص، وأحد المنافذ التي تدخل هواء نقيًا على مناخ الابداع المحصور والمهدد بالفساد.

وفي اشارة الى مدى الظلم والاجحاف والخطأ والخلل الذي يلحق بالأدب والفن جراء تبعية النقد والتقويم للايديولوجيا، وما يستتبع ذلك وينتج عنه، من تشويه لصورة الابداع وقيمه ومعاييره وأصول تقويمه وسلامة ذلك التقويم، ومن افساد للذوق وملكات الحكم، وإضعاف لفعالية التأثير في الجماهير، ومن تشويه لتاريخ الأدب والفن، أقول في إشارة بسيطة جدًا الى الظلم والاجحاف أذكر بأن نقدًا إيديولوجيا أظهر أن كتاب القصة والرواية في سورية كلهم «كمولونيا ليون» ما عدا اثنين أو ثلاثة.

ولنلاحظ أن هذا التقويم النقدي المستند الى الايديولوجيات لم يكتف باصدار حكم قيمة على الابداع وإنما أصدر حكمًا سياسيًا واجتماعيًا على المبدع، وجرّده من وطنيته فجعله داعية للاستعمار ولو ان السلطة بيد مثل هذا النقد لما ترددت في اعدام هذا النوع من «الخونة الاستعماريين» الموجودين في مجال الابداع، والذين يخالفون النقاد الايديولوجيين في الرأي.

وهذا الأمر وأمثاله مما يستدعي، ليس فقط التأمل والتفكير، وانما يتطلب العمل على إعادة ترتيب البيت الابداعي ولا سيما أحكامه ومعاييره وقيمه وأساليب تقويمه، كما يستدعي إعادة كتابة تاريخه بهدف إعادة الأمور إلى نصابها.

وإعادة النظر بالاحكام ومعايير الحكم والتقويم في مجالات الإبداع جميعًا لكي توقف حالة الانهيار المستمرة في الابداع والتقويم، وفي البنية الروحية والاخلاقية والنفسية والاجتماعية للمبدعين وذلك بالحرص على سلامة مناخ الابداع وسلامة مقوماته.

وأعتقد أن في هذا انقاذ للحرية والابداع والمجتمع، لأنه لا حرية دون مساواة، ولا وجود لهما دون مناخ ديمقراطي، والديمقراطية في تجلياتها على الابداع وفي تجليات الابداع فيها

سلامة معايير وقيم وأحكام واحتكام، وتحرر من كل ما يفسد ذلك من المواقف والاحكام المسبقة وموروثات فساد الرأي والحكم.

وأرى أن جميع العاملين في حقول الثقافة والمعنيين بها من أفراد مبدعين ومؤسسات، مدعوون لممارسة دور فعال في هذا المجال، ونحن أولًا وأخيرًا نريد حرية ومسؤولية نمارسهما ولا نريد حرية مسؤولية نتغنى بهما.

وأود أن أكون واضحًا في الاشارة إلى أنه ليس كل ما نبع من السياسة والمجتمع والايديولوجيا هو شر، أبدًا، إن عملية التواصل والتفاعل ومناخ الحوار والتواصل كل ذلك يشكل عوامل مؤثرة في سلامة المُناخ وغناه، ولكننا نريد هذه الحركة المتواصلة في الاتجاهين، ولا نريد حركة في مسار واحد تحمّل الأمر فقط. فأنا لا آخذ بمبدأ فصل الثقافة عن السياسة والايديولوجيا فهذا أمر غير ممكن، ولكنني أقول برفض تبعية الثقافة للسياسة والابداع للايديولوجيا، ورفض التبعية لا يعني اطلاقا قطع الصلات ومنع التواصل والتفاعل. إن المؤثرات السلبية في حركة الحرية والابداع كثيرة في وطننا العربي، ونلاحظ تأثير ذلك سلبيا على حركة الابداع ودوره في التحرير والتغيير، وفي إحداث النقلة الاجتماعية المطلوبة. ولا يمكنني إصدار حكم على الابداع العربي ولا أريد، ولكنني اذ أرغب في الاشارة الى ما يمكن أن يكون حقيقة تاريخية، أرغب في ان تنسحب هذه الاشارة على واقع الابداع وعلى المجتمع ومؤسساته وعلاقاتهما وما تسفر عنه تلك العلاقات من نتائج تدل على اتجاه حركة الحياة، ونوع الازدهار، ومدى التقدم في إبداعنا العربي وبالتالي في مجتمعنا.

يقول افلاطون : «إن الموسيقا تحدث تأثيرا لا يقاوم على شكل الحكم، ولا أخشى التأكيد انه ليس باستطاعتنا احداث أي تغيير في الموسيقا دون إحداث أي تغيير مماثل في دستور الدولة». ولما كانت موسيقانا العربية المعاصرة، وهي أحد أنواع الابداع العربي، لما كانت من وجهة نظري، تحتاج إلى كثير من التغيير لتصبح موسيقا، ولتصبح موسيقانا، ولتصبح إبداعًا معبرًا عن حريتنا ومحررا لها، فاننا من أجل ذلك نحتاج، في وطننا العربي، إلى إحداث تغييرات كثيرة في دساتير دولنا الاثنتين والعشرين، لتصبح دساتيرنا وقوانيننا معبرة عنا، ومحررة لنا، وحامية لابداعنا ومجتمعاتنا وهويتنا ووجودنا الحي بين الشعوب الحية، في حالة من تألق الابداع والمشاركة الحضارية الفعالة.

يقول شكسبير في مسرحية العاصفة «نحن من جوهر الأحلام وحياتنا القصيرة يملؤها النوم» ولا أتطلع اليوم في وطننا العربي إلى تغيير هذا القول الشكسبيري بل أتطلع إلى أن نملء حياتنا بالاحلام الممكنة وأن نملء بعض ما في حياتنا القصيرة من يقظة بفعل مبدع لكي نرتاح أثناء النوم. فهل نفعل ؟ إنني لا أتراجع عن التمسك بالتفاؤل، ولا عن حقيقة الابداع بذّار للأمل ومنير لشموع الهداية والصباح في متاهات الضياع والظلمة.

هـوامــش

(1) الكليات، القسم الأول، ص 21، تأليف : أبي البقاء أيوب بن موسى الكفوي ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق 1974 م.

(*) قال عرباض : «صلى بنا رسول الله صلى الله عليه وسلم الصبح ذات يوم ثم أقبل علينا فوعظنا موعظة بليغة ذرفت منها العيون ووجلت منها القلوب فقال قائل يا رسول الله كأن هذه عظة مودع فماذا تعهد إلينا فقال أوصيكم بتقوى الله والسمع والطاعة وإن كان عبدا حبشيا فإنه من يعش منكم بعدي فسيرى اختلافًا كثيرًا فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين فتمسكوا بها وعضوا عليها بالنواجذ وإياكم ومحدثات الأمور فإن كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة».

مسند أحمد بن حنبل، المجلد الرابع، ص 127 ـ منشورات : المكتب الاسلامي ـ بيروت والملاحظ أن الإشارة المقصودة بالبدعة محمولة على محدثات الأمور في الدين والسياسة ولا سيما السياسة والدليل سياق الحديث كله. كما أنه لم ترد «وكل ضلالة في النار» والمقصود أن الضلالة تؤدي إلى فتنة والفتنة مهلكة في الدنيا وحكمها لا ينصرف بالضرورة في الآخرة حكما قطعيا على المبتدع.

(2) يتساءل الاستاذ محمد الزايد في الموسوعة الفلسفية العربية : «هل كان من قبيل المصادفة أن يربط الفكر العربي اسلامي بين الابداع والبدعة، والبدعة ضلالة، والضلالة والزندقة والالحاد» ـ الموسوعة العربية ـ مجلد 1، ص 17، 1 منشورات : معهد الاعلام العربي، بيروت 1986 م.

(3) الكليات، ص 21.

(4-5) لسان العرب ـ مادة خلق.

(*) يقول ارنولد هاوزر «وينبغي أن نعترف أن كل فن قديم كان، إلى حد ما، استجابة لرغبة في الشهرة، ولرغبة البعض في أن يذيع صيته بين معاصريه وبين الأجال التالي» «الفن والمجتمع عبر التاريخ» ـ / ج 1، ص 76 ـ ترجمة : د. فؤاد زكريا، منشورات الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة / 1971 م.

(6) ما الأدب ـ ص 47، ط 1، تأليف : جان بول سارتر ـ ترجمة : محمد غنيمي هلال ـ منشورات : مكتبة الانجلو المصرية ـ القاهرة، 1961 م.

(7-8) نظرية الأدب ـ ص 41 و 42، ط 1، تأليف : رينيه ويليك واوستن وارن ـ ترجمة : محيي الدين صبحي ـ مراجعة : د. حسام الخطيب ـ منشورات : المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ ـ دمشق 1961 م.

(9) الموسوعة الفلسفية العربية، م 1، ط 31، عبد الحليم محمود السيد.

(10) اليوت عام 1318 عن نظرية الأدب لرينيه ويلك واوستن وارن ـ ترجمة : محيي الدين صبحي، ص 105، منشورات المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق.

(11) الموسوعة الفلسفية العربية، ج 1، ص 662.

(12) ما الأدب، ص 25 ـ سارتر.

(13) ما الأدب، ص 20 ـ تأليف : سارتر.

(14) الموسوعة الفلسفية العربية ـ ص 367.

(15) نظرية الأدب ـ ص 117.
(16) الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج 1، ص 43-44، تأليف : ارنولد هاوزر ـ ترجمة : د. فؤاد زكريا ـ منشورات : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة / 1971 م.
(17) ما الأدب، ص 99، جان بول سارتر.
(18) تاريخ المسرح العربي ـ ص 401، تأليف : د. محمد يوسف نجم ـ من مقدمة فيللي لمسرحية شنسي.
(19) في الأدب والفن ـ ج 2، ص 176 ـ تأليف : لينين ـ ترجمة : يوسف الحلاق ـ منشورات : وزارة الثقافة ـ دمشق 1972.
(20) مسابقات الصوفية، ص 158 ـ تأليف : أبي عبد الرحمن السّلمي ـ منشورات : ...
(21) سورة الرعد ـ الآية 13.
(*) يحدد جان لوك حرية الانسان الطبيعية كما يلي :
«هي ألا يكون خاضعًا لأية قوة عليا في الأرض، وألا يقع تحت إرادة أي انسان أو سلطة تشريعية ولا يكون لديه سوى قانون الطبيعة قاعدة يعمل بها»، رسالتان في الحكم ـ الفصل الرابع، الفقرة 22.
(22) لينين ـ الخطط العامة لفلسفة النظام السوفييتي ـ عن محمد عصفور من كتاب : أزمة الديمقراطية في الوطن العربي ـ ص 45، 1 منشورات : مركز دراسات الوحدة العربية ـ بيروت 1984.
(23) أزمة الديمقراطية في الوطن العربي، ص 787-877 من بحث : الديمقراطية والوحدة العربية لعصمت سيف الدولة، مأخوذة عن Traite de Science politique, p. (296).
(24) مستقبل الديمقراطية ومفاهيمها، ص 144 ـ بحث بعنوان : الديمقراطية في الولايات المتحدة الاميريكية ـ منشورات : الجمعية اللبنانية للعلوم السياسية ـ بيروت 1959 م ومن يقرأ : من يجرؤ على الكلام لبول فندلي على الأقل يعرف كيف تصنع القرارات الديمقراطية في العالم الحر.
(*) ارغب في الاشارة إلى رأي اتفق معه للدكتور عبد العزيز الحبابي يقول :
«1 ـ لا توجد حرية بصفة مطلقة، أو إن شئتم لازمة كما يقول النحويون، إن كل حرية تكون متعددة، وإلا بقيت دون محتوى.
2 ـ تكاملية الحريات : أي أن كل حرية تستلزم حريات أخرى، نعني أنه لا حقيقة لأية حرية الا في مجموعة من الحريات تتكامل معها وتكملها وتتكيف بها.
3 ـ لا تفهم أية حرية إلا اذا ارتكزت على معايير» مستقبل الديمقراطية ومفاهيمها، ص 156، بحث : الحرية والديمقراطية ـ د. عبد العزيز الحباني.
(25) سورة المائدة ـ الآية 24.
(26) أزمة الديمقراطية في الوطن العربي ـ ص 551 ـ من بحث للدكتور : محمد المجذوب.
(27) المصدر السابق، ص 525 عن بحث للدكتور حسين جميل بعنوان : حقوق الانسان في الوطن العربي ـ وقول لاسكي من كتابه : الحرية في الدولة الحديثة.
(*) راجع : واقع النشر في الوطن العربي وافاقه المستقبلية ـ المجلة العربية للثقافة، عدد / ايلول / 1989 وكتابي دراسات في الثقافة العربية.

الترجمة في مضمار الحضارة

بين الاستعراب والاستعجام

د. حنفي بن عيسى(*)

1 ـ معركة المصير الحضاري

إن «معركة المصير»؛ كما يسمّيها المتتبّعون للأوضاع السائدة في الوطن العربي، هي تلك المعركة التي يخوضها الإنسان العربي ضد الاستعمار والصهيونية والأمبريالية والعنصرية والتبعيّة بجميع أشكالها : من سيطرة في الحكم، وإقطاعية في الداخل، واضطهاد للنفوس، وقتل للهمم، وإسكات للأصوات التي تطالب بالمزيد من العدل والمساواة، وخطرٍ يتمثّل في الغزو الثقافي، وفرض للهيمنة التقنلية (التكنولوجية) على البلدان التي لا تزال عالةً على غيرها في مختلف مجالات الإنتاج الزراعي والاقتصادي والصناعي والفكري.

وفي هذه المعركة، معركة المصير، نجد الشعب العربي، من المحيط إلى الخليج، صامدا كالطود الشامخ، واقفًا بالمرصاد أمام كل المناورات، لأن الأمَّة العربية، منذ أن برزت للوجود «وهي على موعد مع التاريخ في صناعة الأحداث الكبرى التي حملت تغييرات نوعية في الحضارة الإنسانية»[1].

ان معركة المصير في حاجة إلى أن يساندها المفكّر بآرائه، والكاتب بمقالاته، والشاعر بقصائده، والصّحافي بتحليلاته للأخبار، والمترجم بنقله لأمّهات الكتب في الآداب والعلوم. فالإنتاج الفكري الذي أراه أجدَرَ وأليقَ بالأمّة العربية في هذه الفترة من تاريخها، هو ذلك الإنتاج الذي يمكّنها من مواجهة تحدّيات العصر، ومواكبة الحضارة العالمية، مع الأخذ بعين الاعتبار للظروف الطارئة والاحداث الجسيمة التي يعيشها الشعب العربي. وهذا الأمر يستلزم بالضرورة أن يكون الإنتاج الفكري عندنا هو إنتاج الظروف الطارئة، أو الإنتاج الملتزم لأن المنتج ينبغي أن يلتزم ويتعهّد بالمساهمة الفعّالة في التوعية والتثقيف والتنمية. فأدب «الإمتاع والمؤانسة»، على حدّ تعبير أبي حيان التوحيدي، أدب مطلوب ومرغوب في ظروف الرخاء والهناء عندما تستتبُ الأمور، وتقرّ الأوضاع، وتأمن النفوس من نوائب الحدْثان وغدر الزمان

واعتداء البشر والأنام ... وكما أنّ الدول تحوّل إنتاجها الاقتصادي في ساعة الخطر إلى ما يسمّى «اقتصاد الحرب»، فكذلك الإنتاج الفكري ينبغي، في حالة الطواريء، أن يُجنَّد للقيام بدوره في محاربة العقليّات الخرافية، والقضاء على الأمّية الظاهرة والمتخفّية، وفي توعية الجماهير ونشر المعرفة وتربية النفوس وترقية الإنسان العربي. ومن أجل هذا، فإن فكر «الأولويّات» واردة ليس فقط في الانتاج الصناعي، بل هي واردة أيضا في الإنتاج الفكري.

2 ـ معركة المصير تعني الصيرورة لا الجمود

ومن هذا المنطلق فإن معركة المصير التي يخوضها الشعب العربي، تستلزم منّا تحديد الموقف من التراث والمعاصرة. وذلك أن كلمة «المصير» تتضمّن معنى الصيرورة (أي التغيّر عبر الزمان)، مما يجعلُني أستطرد قليلا لأتحدّث عن مفهوم الزمان عند العرب ... فلأمر ما، لا يوجد في لغة الضاد سوى الماضي والمضارع، بينما يلاحظ أن الشعوب الأخرى تحدّد فكرة الزمان بالماضي والحاضر والمستقبل، ولكن المسألة لا تقف عند هذا الحدّ، بل تختفي وراءها فلسفةٌ عميقة لمن أراد أن يبحث في مكنونات الألفاظ والعبارات ... فالفعل، كما يقول ابن جنّي، مشتقّ من الحدث، بينما الاسم مشتقّ من الماهية، أما العلاقة بين الاسم والفعل، فتفسَّرُ على أساس أن الماهيةَ **تحدُثُ** لها أمرٌ من الأمور. ولذلك فأفعالُنا وأعمالُنا تُمثِّلُ بالنسبة للخَلَف من الأجيال، التراثَ الثقافي، بكلّ ما يزخر به من مآثر الأجداد وتصرفاتهم وتقاليدهم وأنماط سلوكهم في هذه الحياة ... وكما أن **الفعل الماضي في عُرْف النحاة مبنيّ**، أي ملازم لحالة واحدة، فكذلك **التراث الثقافي يمثّل القيم الثابتة** التي لا تتغير، ومن واجب الإنسان أن يحافظ عليها، وأن يقاوم كل محاولة إجرامية لطمس معالمها، لأنّها بمثابة الأساس في صرح الحضارة ... وكما أن **الفعل المضارع في عُرف النحاة مُعرَب**، أي متغيّر الآخر، **فكذلك الأعمال التي تقوم بها في الحاضر أو المستقبل، لا تثْبُت على حالة واحدة**، لأنها لا تزال مرهونة بالنّية الكامنة وراءها : إما مُواصلة الفعل (العمل) الذي شرعنا فيه إلى النهاية، أو العدول عنه تماما، أو التراجع عنه وتغييره في بعض أجزائه.

إن مفهوم «المُضارعة» شيء طريف حقًا. وذلك أن العرب لا يقيّدون أنفسهم بالحاضر، ما دام هذا الحاضر صائرا إلى المستقبل، بموجب حتمية التاريخ الزاحف، وبمقتضى الفَلَك الدائر، والزمان المتجدّد السائر ... فالواحد منا لا يكاد يعي نفسَه في اللحظة الراهنة، حتى تكون تلك اللحظة قد انقضت، وحلّت محلّها اللحظةُ المواليةُ ... ومعنى ذلك أن فلسفة العرب كأمّة، قائمة على الصيرورة، أي على **تحقيق المصير المكتوب لهم في الأزل**، انطلاقا من الماضي الذي يحمل القيم الثابتة، وانطلاقا كذلك من الحاضر المتغيّر الذي يتضمّن المستقبل ويحمل بذوره ... على أن الحاضر إنما يُمثّل في مجرى الزمان نُقطةَ تحفّز إلى المستقبل، لأن العربي إنسان لا يرضى بحاضره، بل يظلّ دائما مُحدِّقا في الأفق، متلمِّحًا معالم المستقبل، ومُترقِّبا متى يُشرِق الفجرُ عن نهارٍ ضاحٍ.

فالحاضر إذن يتجسّم في وضعية لا بدّ من تجاوُزها، إلى وضعية هي المفترضة . وعند الوصول إلى تلك الوضعية الجديدة، فلا بدّ من السعي لقطع أشواط أخرى من مسيرة التاريخ الزاحف. وإذا كان الحاضر متمثّلا في الهزائم والنكبات، فمن واجب المفكّر أو الأديب أن يأخذ بيدنا لتجاوز الحاضر المكفهرّ، والتشوُّف إلى مستقبل باسم، وعقد الأمل في النصر النهائي ولذلك قيل : «أعذب الشعرِ أكذبُه»، وقال البحتري : «والشعر يُغنّي عن صدقِهِ كذبُه».

3 ـ الإبداع الفكري والفنّي، بين الصّدق والكذب

وهكذا، فالمفكر أو الأديب، متأرجح بين الصدق والكذب. فهو ميّال بطبيعته إلى الصّدق، لأن نوعية عمله تستلزم منه ان يدلي بشهادة في كل ما يسمع ويرى ويحسُّ، وأن تكون هذه الشهادة صادقة كل الصدق ولكن الميل إلى الصدق يُنازعه مَيلٌ آخر إلى الكذب، أي إلى الزخرفة والتزويق والتنميق، وإضافة اشياء ليس لها من وجود الا في خياله وهذا الكذب على أية حال مُستَمْلَح ومُستطرَف لدى الجمهور الذي يجد فيه مُتعة ومؤانسة. ومن أجل هذا، فالمبدِعُون عموما، **والمترجم** خصوصًا (لأنّه مُتّهم دائما بخيانة الأصل، وتقويل المؤلّف ما لم يقُل) معذورون في زيغانهم عن الجادّة، وانحرافهم عن الصواب، وخروجهم عن المألوف لأنهم يريدون استدراج القارىء أو السامع إلى أراض مجهولة حافلة بكل ما هو غريب وعجيب، لكي يخفّفوا عنه وَطْأةَ الواقع. هذا من جهة ... ومن جهة أخرى، فالأديب معذور في تنكبّه أحيانا عن الواقع لأنه ليس **كالعالم الذي يستقي مادّة علمه من الوجود**، فيحاول أن يحيط به من كل الجوانب ... فالأديب أو الفنّان (والمترجم هو ذا وذاك خلافا للعالم، يستقي مادته من **الوجود، ومن الوجدان** ... فالوجدان أوسع نطاقا من الوجود، لأنه يتشكّل ممّا يقدِّمُه الشعور واللاشعور ... الوعي واللّاوعي ... المعقول واللامعقول فالأديب أو الفنان، أقدر الناس على تلقِّي الإشارات والأصوات التي تنطلق من منطقة اللاشعور (كما يسمّيها النفسانيون)، أو من الضمير (كما يسمّيها اللّسانيون والنحاة)، لأن تلك الأصوات مضمرة أحيانا، ضعيفة، بسبب بُعدِها عن بُؤرة الشعور، وانبعاثها من منطقة للبثّ نائية، جاثمة في حيّز الكتمان، لأن شواغلنا اليومية وأمور دنيانا الفوريّة، تمنعنا من سماعها.

4 ـ جمود الفكر اللغوي وضرورة تجديده

إن الوطن العربي لا يزال يشهد صراعا بين دعاة التفتّح ودعاة الانغلاق. وهو صراع يتّخذ في بعض الأحيان أبعاد فِكرويّة (إيديولوجية)، فيبرز على شكل جدال بين «التقدّميين والرجعيين» وبين «أصحاب النظرة المستقبلية وأصحاب النظرة السلفية» ... ومهما يكن من أمر، فإن التفتّح الذي لا يتنكّر للتراث، ولا يقطع الصّلة بالماضي، ما من شك أبدا في أنه مفيد، بل ضروري للبلاد العربية. ولكن، ينبغي أن لا ننسى بأن الحضارة عمومًا، والثقافة خصوصا، في حاجة ماسّة إلى تجديد الفكر اللغوي، لأن المنتجين في الحقل الثقافي، ما بين مفكّر وكاتب وصحافي ومترجم، يحتاج كل واحد منهم إلى لغة طيّعة، تنسكب فيها الأفكار، وتصاغُ بها

المعاني، وتُقضى بها شؤون الحياة، وتُحلّ بها سائر المشاكل التي تواجهنا بها تحدياتُ العصر ... إنه يحتاج إلى غلة متخلّصة من كل ما علق بها من العيوب في عهود الانحطاط، وما ارتبط بها من اعتقادات خرافية باطلة، كالتساؤل عن لغة أهل الجنة، وعن أصل اللغات، وأشرف اللغات. فهذه التساؤلات مبثُها في أكثر الأحيان : النظرة الضيّقة، ونوعٌ من التعصب الأعمى للوطن. وكان يجدُرُ بنا ـ عوَضَ التمادي في هذه التساؤلات الميتافيزيقية ـ أن نعمل من أجل تثقيف لغتنا وتطويعها لكي تكون خير سَنَد للفكر. وبذلك نضمن لأنفسنا النجاح في معركة التشييد، معركة التنمية الثقافية والاقتصادية والصناعية.

وكذلك لا بدّ من تخليص الفكر اللغوي من الجمود الذي آل إليه على يد قوم نصبوا أنفسهم أوصياءَ على الثقافة، واعتبروا أنفسهم حماة اللغة وحرّاسها، على غرار «سدنة الكعبة» فنزّلوها منزلة التقديس، وأصبحوا خُدّامها، عِوَضَ أن تكون هي في خدمتهم، مَثَلُهُم في ذلك مَثَل الذي يتعهّد سيّارته كل صباح تنظيفا وتلميعا وصيانةً، ويُخاصِمُ الناس إذا لمسوها، ويفضّل السير على الأقدام خوفا عليها من العطب، وبذلك حنّطوا اللغة تحنيطا في قوالبَ جامدة، وأصبح شغلهم الشاغل هو الوقوف في وجه كل من أراد أن يحمل إليها نَفَسًا جديدا أو يبعث فيها الحياة.

5 ـ من التفاهم بالإشارة إلى التفاهم بالكلمة

مما يدلّ على التخلّف في مضمار الحضارة أن تكون الأحاديث المتبادلة بين الناس مشحونة بأسماء الإشارة، وهكذا فإن أكثر ما نسمعه من حولنا مليء بأمثال العبارات الآتية : «أعطني هذا ... انظر إلى هذه». في أكثر الأحيان لا نُسمّي الأشياء بأسمائها بسبب الجهل، أو الكسل في البحث عن الضالّة المنشودة، أو الميل للاختصار، أو تحريم ذكر بعض المخلوقات أو الأشياء بأسمائها، لأنها مُصنَّفة في ما «يَستقبَح ذِكْرُه». وإذا استعملنا الأسماء الدالّة على المسميات، فهذه الأسماء لا تقلّ غموضا عن الإشارات، إذْ تعوُزها الدقّة، ولا تحيط بالموضوع ولا تستوعبه ... والأدْهى من كل هذا أن الغموض متسرّب أحيانا إلى لغة العلم. وهكذا، فلُغة المدرِّس خالية أحيانا من العبارات العلمية الدقيقة، وبذلك تكون معالجته للموضوع أقرب إلى التجهيل منها إلى التعليم. ونفسُ هذا الموقف نجده لدى من يدّعي الانتماء إلى ميدان الأدب والفكر : فإذا كان بصدد وصف مشهد من المشاهد، وتعداد ما فيه من عناصر، فإنه قد يقتصر على ذكر عنصر أو عنصرين، ويضرب صفحا عن بقية العناصر الأخرى، لأنه يجهل أسماءها، ولأنه لا يُريد أن يكلّف نفسه مشقّة البحث عن اسمها الصحيح. وبذلك يكون وصفُه للمشهد سطحيا. وبعبارة أخرى، فإنه يفضّل أن يضحّي بالفكرة، وأن يطمس معالم الصورة (مثلما يحدث أحيانا على شاشة التلفزة)، عِوَضَ أن يستحدث أو يبتدع لها ما يُناسبها من العبارات والتراكيب.

ينبي أن نكُفّ نهائيا عن التفاهم بالإشارات، كما يتفاهم الصّمّ البكم ... ينبغي أن نسمّي الأشياء بأسمائها. أليس الله تعالى يقول : «**وعلّم آدم الأسماء كلّها**» بلـى ... الأسماء كلّها،

بدون استثناء، ولا يجوز لأيّ كان أن يحرم المُواطن العربي من هذا الحقّ الدنيوي، المدعّم بالبعد الميتافيزيقي، حقّ تسمية الأشياء بأسمائها. فلماذا، إذن أُحجِم عن استعمال هذه الكلمة أو تلك، خوفًا من أن يقال بأن لغتي «ضعيفة»، أو أنها أقرب إلى لغة «الصحافيين أو المترجمين» ؟ ألا يجدر بي، كمُدرِّس ومفكر وأديب وصحافي ومترجم، بل كمواطن عادي، أن أساهم في تحرير اللغة من قيودها، وأن أسعى لتطويعها، لكي تكون دائما في خدمتي وطَوْعَ بَنَانِي، وليس العكس، وأن أبذُل كل ما في وسعي من أجل تطويرها لكي تواكب العصر وتطابق الواقع وتحيط به من جميع الجوانب ؟.

6 ـ بين التلمح والتصريح

والحقيقة أن الانسان، في سلوكه اللغوي، يتنازعه ميلان متعارضان :

- **ميل للتلميح**، فيقتصر على الرموز والاشارات، ويكون رائدُه قول البحتري :

والشعــر لمــحٌ تكفــي إشارتــه   ولــيس بالهــذر طُوِّلَتْ خُطَبُــه

- وميل للتصريح، بكل ما يختلج في ذهنه من أفكار وأحاسيس ... ولئن كان التّلميح يناسب **لغة الشعر**، ويفيد في بعض المواقف التي تجعل الانسان يحجم عن الإبانة باللفظ الصريح، كالحياء، أو الخوف من البطش، فيراقب كلامه رقابة ذاتية autocensure، مخافة أن يندَّ عن لسانه ما سوف يحاسَبُ عليه، فإن التصريح بالحقائق، ووضع النّقاط على الحروف يناسب **لغة العلم**، ويتماشى مع روح العصر المتميّز بالشفافية.

7 ـ بين الإعراب والتعريب

الإعراب هو الإفصاح والبيان، أي نقل ما في الداخل إلى الخارج. أما التعريب، فهو عملية معاكسة في الاتّجاه، لأنها تكون من الخارج إلى الداخل، وبعبارة أخرى، ففيَ الإعراب إفادة للآخرين وإيصال للمعرفة. أما في التعريب، فالذي يحصل هو الاستفادة، أي انتقال المعرفة من الغير إلى الذات. وفي الحقيقة، فإن عبارة «التعريب» تحمل عدة معانٍ : المعنى الأصلي للكلمة هو نقل اللفظ الاعجمي إلى العربية كما هو، مثل «رادار radar»، أو بَعْد صقله وتعديله بما يناسب الذوق العربي، مثل «برجزية» عوضا عن «بورجوازية». ذلِكُم هو المعنى الأوّل للتعريب، أما المعنى الثاني، فهو : نقل النصّ من اللّغة الأجنبية إلى اللغة العربية، ويسمى بالفنرسية (version)، وذلك طبقا لما قلناه من أن **التعريب** يكون من الخارج إلى الداخل، لأنه عملية استيعاب واستفادة. أما إذا نقلت النصّ من اللغة الأصلية (العربية مثلا) إلى اللغة الأجنبية، فذلك يسمّى «التعجيم thème». وبناء على ذلك، فالترجمة Traduction إنما هي نشاط فكري يتمثّل في نقل المعلومات والأفكار من، وإلى ... وبالتالي، فهي جنس

يتفرّع إلى نوعين : التعريب والتعجيم ... بقي أن نضيف بأن كلمة (التعريب arabisation) أصبح لها في العصر الحديث معنى خاصّ فرضته ظروفٌ تاريخية معيّنة شبيهة بالتي تحدّث عنها ابن خلدون، حيث يقول بأن : «المغلوب مولع بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيّه ونحلته وسائر أحواله وعوائده»[2] بل حتى في لسانه. فالتعريب هنا، مَعناهُ إعَادة الاعتبار الكامل إلى العربية لكي تكون، كما كانت : لغة الدّين والدنيا، لغة العبادات والمعاملات، بعد ما كادت تفقد هذه الصفة عن طريق التثاقف acculturation، أو عن طريق الاستعمار ومحاولته القضاء نهائيا على الثقافة الأصلية، كما حدث في الجزائر.

إن الترجمة، باعتبارها وسيلةً من وسائل تجديد الفكر العربي، تقوم على دعامتين هما : الإعراب والتعريب، وذلك أن الفكر العربي يستمدّ رصيده من المفردات والمصطلحات، عن طريق **الاعراب**، أي إتاحة الفرصة للافكار التي تختلج في ذهن المواطن أن تشهد عالم النور، بصبّها في قوالب الألفاظ وصياغتها في أساليب التعبير، وفسح المجال أمامها، عن طريق دُور النشر وأجهزة الإعلام، لكي تروج وتنتشر. ومن أجل هذا، يجب أولا وقبل كل شيء، تمكين المواطن من الإفصاح عن ذاته ... ولأمر ما سُمِّيت العربية بهذا الاسم؛ فهي من الإعراب، أي الإفصاح والبيان ...

ومن أجل هذه الاسباب، فان كل تربية، سواء كانت منزلية أو مدرسية ... وكل سياسة تقوم على قتل الكلمة، أو تعمل على إجهاضها ومسخها بمختلف الأساليب، سوف تكون لها أوخمُ العواقب على مستقبل الثقافة العربية ... الإفصاح والبيان، عندما تقوم التربية المنزلية على إسكات أصوات الأطفال، بدعوة أنهم «صبيان» ولا يحقّ لهم أين يتكلموا أمام «الكبار»، فتنعقد ألسنتهم سنين أو إلى الأبد ... أين الإفصاح والبيان، عندما نلاحظ أن البُيوت خالية من المكتبة التي تشجّع الطفل على المطالعة، وأن صوت المرأة لا يزال يعتبر «عورة» في بعض المجتمعات العربية، فلا يجدر بها أن تتكلّم في بعض المجالس وأن تُذيّل مقالاتها في الجرائد والمجلّات ... أين الإفصاح والبيان عندما يَفرض الكاتبُ على نفسه نوعا من الرقابة الذاتية، فيحرّم على نفسه ذكر بعض الأمور، حرصا على «سمعته» أو مراعاة لشعور فلان، أو تخوّفا من الناشر الذي قد يرفُض إنتاجه ؟ وهكذا نجده يُسايس ويداري ويحابي، إيثارًا للعاقبة، ويبيع كلمته في «سوق الكساد» كما يقول أبو الطيب المتنبّي.

8 ـ بين الاستعراب والاستعجام

إن طبيعة العمل الذي يقوم به المترجم تستلزم منه أن يكن متفتّحا لا متعلقا. وهنا يَرِدُ السؤال : نتفتّح على ماذا ؟ على الداخل أم على الخارج ؟ عن هذا السؤال الفلسفي يجيب الدكتور كمال يوسف الحاج في كتابه (فلسفة اللغة) : «الإنسانية ليست خارج الإنسان ... هي فيه ... من العبث أن نفتّش عنها في البرّانيات ... الشبابيك تُفتح على الداخل : على اللغة : الأمّ»[4].

هذه النقطة التي أثارها يوسف الحاج هامّة جدا عندما ننظر إليها من زاوية الازدواجية اللغوية، فمن الأمور التي حيرتني بعضَ الوقت أن الكثير من حملة الشهادات العليا في اللغات غير مقتدرين في الترجمة وليس لهم فيها ضِلعٌ كبير. ولهذا يخطيء من يظنّ بأن كل أستاذ من أساتذة اللغات قادر على الترجمة. ومعنى ذلك أن موهبة الترجمة منفصلة أو تكاد، عن التضلّع في اللغات. ويبدو أن أحد الأسباب المانعة من إتقانهم فنَّ الترجمة، هو أن تفتّحهم على الخارج أقوى من تفتّحهم على الداخل، ممّا يؤدّي بهم إلى نوع من **الانبهار** بما في خارج بلادهم من عجائب الآثار، وروائع الآيات والاشعار، فينسيهمْ ذلك ما في تراثهم من كنوز سوف تبقى ما بقي الدهر. وهكذا تتبلّد لديهم الحساسية اللغوية، بسبب ابتعادها عن **أصالة العرب**، وانجذابها إلى **أصالة العجم**.

9 ـ بين التأصّل والتنصّل

ما من شكّ أن الأصالة مَثّل أعلى يسعى إليه الإنسان، وهكذا، فالمُواطن حينما يستعرِب، إنما يطلب عروبته وأصله حسّا ومعنى، ويسعى إلى استكمال مقوّمات ذاته وتحقيق **عروبته** عن طريق **الإعراب**، أي الإفصاح عن مكنون فكره، بلسانٍ عربيّ مبين، لان اللسان هو المؤشّر الحقيقي لأصله وفصله، والقرينة الدالّة على هويته وانتمائه إلى شعب من الشعوب. وهذا الأمر صحيح لا غبار عليه بالنسبة لمن لا يتكلم إلا لغة واحدة هي لغة بني قومه ... ولكن الإنسان، في سعيه المتواصل نحو الأصالة؛ لا يخلو من أمرين : فإمّا أن **يتأصّل**، أي يقترب من أصالة بني قومه، عن طريق **الاستعراب** ... وإمّا أن **يتنصّل**، أي يبتعد عن تلك الأصالة، وينجذب إلى أصالة أخرى عجمية مُنافسة لها، عن طريق **الاستعجام** ... وهنا يَرد سؤال أساسي : ألَا يمكن للمواطن العربي أن يتخطّى هذا المأزق المتمثّل في التأصل والتنصّل، ليرقى إلى مستوى :

10 ـ الحوار بين الثقافات والحضارات

لِلإجابة على هذا السؤال أقول بأن التنصّل غير وارد الا بالنسبة لمن ينسلخ عن قوميته، ويَذوب في قومية أخرى، فيكون من ضحايا الاستلاب والغزو الثقافي الأجنبي. فالتنصّل إذن، والتمزّق، والانسلاخ، والانبهار، والاستلاب، وغير ذلك من العبارات المحذِّرة من عواقب التعايش بين ثقافة الغالب وثقافة المغلوب(5)، هذه العبارات لا تنطبيق بالضرورة على طالب اللغات، لأن «زيادة الألسنة تزيد إنسانية الإنسان»(6) كما يقول يوسف الحاج. وإنه لتحضرني بهذا الصدد كلمةٌ رائعة لرائد النهضة الجزائرية، الشيخ عبد الحميد بن باديس، في مقال له عنوانه : «لمن أعيش ؟». وقد حدّد فيه بكل دقّة الموقف السليم من هذا التنازع بين الوطن الخاصّ والوطن العامّ ... بين الخصوصية والعُمومية ... بين القوميّة الضيّقة والأممية المتجرّدة من حدود الأوطان ... يقول ابن باديس :

«إن لنا وراءَ الوطن الخاصّ (يقصد به الجزائر) أوطانًا أخرى عزيزة علينا، هي دائما مِنّا على بال، ونحن ... فيما نعمل لوطننا الخاصّ، نعتقد أنه لا بدّ أن نكون قد خدمناها وأوصلنا إليها النفع والخير عن طريق خدمتنا لوطننا الخاصّ. وأقربُ هذه الأوطان إلينا هو المغرب الأدنى (يقصد تونس) والمغرب الأقصى (يقصد المملكة المغربية)، اللذان ماهما، والمغرب الأوسط (يقصد الجزائر) إلّا وطن واحد، لغة وعقيدةً وآدابا وأخلاقا وتاريخا ومصلحة ... ثم الوطن العربي والإسلامي ... ثم وطن الانسانية العامّ. ولن نستطيع أن نؤدّي خدمةً مُثمِرةِ لشيء عن هذه كلها إلا إذا خدمنا الجزائر. وما مَثَلُنا في وطننا الخاصّ ـ وكل ذي وطن خاصّ ـ إلّا كمثلِ جماعة ذوي بيوت من قرية واحدة. فبخدمة كلّ واحد لبيته تتكوّن عن مجموع البيوت قريةٌ سعيدة راقية. **ومن ضَيَّعَ بيته، فهو لِمَا سواها أضيعُ**. وبقدر قيام كل واحد بأمر بيته تترقّى القرية وتسعد. وبقدر إهمال كل واحد لبيته تشقى القرية وتنحطّ»(7).

ولقد يقال ما شأن الترجمة في هذا الجدال الفلسفي، ولماذا نزجّ بها في هذه المُساجَلات التي تدور حول موضوع : هل الشعوب (وبالتالي، اللغات التي تتحدّث بها تلك الشعوب). هل هي سائرة نحو التقارب أو التباعد ؟ والجواب على هذا الاعتراض ـ إذا صحّ أن نسمّيه اعتراضًا ـ هو أن الترجمة قادرة على التوفيق بين الاستعراب والاستعجام، وقادرة أيضا على تخطّي المأزق الفلسفي المتمثّل في التأصّل والتنصّل ... وذلك أن المترجم قادر على مدّ الجسور بين الداخل والخارج، وإيجاد الحوار بينَ الثقافات أخذا وعطاء.

إن هذه المشكلة (مشكلة التنازع بين الأممية الواسعة والوطنية الضيقة) إنما هي في الحقيقة مشكلة الولاء والانتماء. وعندما يحدّد المرء الفَلَكَ الذي حوله يدور، والقطبَ الذي إليه يَنجذب أو الوطنَ الذي من أجله يضحّي، فإنه يكون حينئذ قد رسم لنفسه منهجا قويمًا وأعطى لوجوده في هذه الحياة المعنى الذي يرتضيه.

ونستنتج من كل هذا أن تعلّم اللغات لا ينبغي أن يؤدي بالمرء إلى تضييع قوميته؛ فهو لما سواها من القوميات أضيع. فلتكن الشبابيك إذن مفتوحة على الداخل قبل كل شيء ... وعندما نفتحها على الخارج، لنتأمل في كل ما نراه ونسمعه ونقرأهُ ونترجمه، ولنتفحّصه بالبصر والبصيرة، لكي لا ننبهر، فنفقد الصواب، ويضيع هنا الرشد.

وإذا ما ارتضينا لأنفسنا هذا الموقف، فإنه يترتب عليه إعطاء الأولوية في الترجمة للنقل إلى اللغة الأم، أي للتعريب، لا للتعجيم. لأن التعريب هي وسيلة فعالة من وسائل دعم الثقافة العربية التي أصبحت اليوم في أشد الحاجة إلى روافد الثقافات الأجنبية.

وعلى هذا الأساس، فإذا نظرنا إلى التعريب في مدلوله الأصلي، فإنه يعني، النقل إلى العربية، مع إزالة ما في النصّ المنقول من عجمة، وإضفاء الصبغة العربية عليه، بحيث ان القارىء لا يشمّ فيه رائحة الترجمة، ولا يكاد يفرّق بينه وبين نصّ آخر مكتوب أصلا بالعربية. فالنصّ المعرّب تعريبا، هو ذلك النصّ الصالح شكلا للإدماج في بوتقة الثقافة العربية. ونحن

نقول : «النصّ الصالح للإدماج»، لأن المترجم لا يتولّى عملية الإدماج هذه، بل يتولاها الكاتب والصحافي والمؤرّخ والباحث والعالم. فالمترجم إذن يقدّم لهؤلاء المادّة الخام، وما عليهم إلا أن يقوموا بتعديلها إذا اقتضى الأمر، وصياغتها صياغة تتلاءَمُ مع التقاليد المحلّية، وتنسجم مع الثقافة الوطنية، وتخدم مصلحة البلاد.

11 ـ التعاون بين المترجم وباقي المبدعين أو المنتجين

بهذه الكيفية يحصل التعاون **بين المترجم**، الذي ينقل الحقائق والمعلومات والأخبار نقلا أمينا : ينقلها كما هي، حتى ولو كانت متعارضة مع تقاليدنا وثقافتنا ومصلحة بلادنا ... **وبين الكاتب والصحافي والمؤرّخ والباحث والعالم** ... إذْ على هؤلاء تقع مسؤولية استثمار المادّة التي أعدها المترجم من أجلهم : أعدّ هذا بكل تجرّد وبكل موضوعية، من غير أن يترك شيئا من ذاته ومعتقداته وآرائه الشخصية يتسرّب إلى النصّ الذي ائتُمِن عليه. فدَورُ المترجم من هذه الناحية دور توثيقي، من حيث أنه يساهم في إعداد الوثائق الأساسية التي تكون فيما بعد مُنطلقا لعمل الأدباء والباحثين والعلماء. ومن أجل هذا نلاحظ أن كثيرا من المترجمين يشتغلون في مكاتب الدراسات، وخدمات التوثيق، ومراكز البحث العلمي، أو يتعاونون معها من الخارج. وقد وجدت الدول المتقدّمة في مضمار الحضارة، وخصوصا الولايات المتحدة الأمريكية، ان هذا التعاون مع المترجمين يُزيح عن كاهل العلماء مشقّة تعلّم اللغات أو ترجمة النصوص التي يحتاجون إليها، ويُوفّر للدولة كثيرا من الأموال التي كانت تصرفها بدون فائدة، سعيًا وراء تحويل العلماء والباحثين إلى مترجمين ولغويين.

13 ـ تقريب الشقّة بين الفصحى والعامية

منذ بضع سنوات كتبت مقالا عنوانه : «من أجل نظرية في الانتاج الفكري»(8)، دعوت فيه إلى تخلص الفكر العربي من بعض الغبارات، التي توقع في الالتباس، مثل الوحي والإلهام والخلق والإبداع، واقترحت الاستعاضة عنها بعبارة «الإنتاج». وبهذا الاعتبار، فالشاعر لا يوحى إليه، والفنّانُ لا يتلقى الإلهام ولا يخلق شيئا، والكاتب لا يُبدع ... وإنما كل هؤلاء «يُنتجون»، لأن اللغة التي يستخدمونها مُسخّرة لهم بمقتضى الآية «**وعلّم آدم الأسماء كلّها**»، لكي يتوصّلوا بها إلى قضاء مآربهم المادّية والمعنوية. فاللغة إذن إنما هي أداة إنتاج كسائر الأدوات المستعملة في الزراعة-والصناعة والتجارة والثقافة.

وإذا كانت اللغة أداة إنتاج، وجب ألّا يحتكرها قوم نصبوا أنفسهم أوصياء عليها. وقد وقع الاحتكار في عهود الانحطاط، ثم في عهد الاستعمار، عندما استأثرت **الخاصّة** بالثقافة والعلم، وبقيت **العامة** من النّاس تتخبّط في ظلمات الجهل. فلَكَمْ رأينا هذه الفئة المحتكرة تقف بالمرصاد لكل من ينادي بالتجديد، أو يثور ضدّ الأساليب العتيقة التي أكل عليها الدهر وشرب ! بل قد تجد منهم من لا يتردّد في رمي هؤلاء «الخارجين عن القانون» بالكفر والمروق، أو قد يتّهمونهم في وطنيّتهم، أو يقولون عنهم بأنهم «عملاء الاستعمار».

ومن ذلك، مثلا، المعركةُ المفتعلةُ التي يثيرها بعض المتزمّتين حول اللغة العامّية، ومشروعيتها وحقّها في الحياة. ونحن نقول لهم : «إذا كنتم تحتقرون العامية، فلماذا تقعون في تناقض عندما تستعملون الفصحى في مقام، والعامّية في مقام آخر ؟ وهل في ذلك من عيب ما دامت جميعُ شعوب الأرض لا تجد أيّ حرج في هذه الثنائية اللغوية diglossie ؟ ويطيب لي في هذا المقام أن أسجّل بارتياح موقف العلّامة ابن خلدون من العامية، وهو موقف أكثر «تقدّمية» من موقف الكثيرِ من المعاصرين، حينما يقول : «ولا تلتفتنَّ إلى خرفشة النُحاة، أهل صناعة الإعراب، القاصرةِ مداركُهم عن التحقيق، حيث يزعُمون أن البلاغة لهذا العهد ذهبت، وان اللسان العربي فسد»[9]. ومن المؤسف حقّا ان نلاحظ بأن معظم الباحثين العرب انصرفوا تماما عن دراسة اللغات العامّية. ولا أزال أتذكّر الجدال العقيم الذي احتدم في بداية الستينات بكلية آداب الجزائر، حول مشروع إنشاء دائرة للثقافة الشعبية، وانتهى المشروع بوضعه في سلّة المهملات. وعندما ألاحظ أن البلدان الراقية عكفت على دراسة هذا الموضوع من خلال عِلْمَيْنِ يسمّى أحدهما «علم اللسان العُروقي ethnologie linguistique» و «عرقانية اللغة ethnographie du language»، وعندما أجد أن المستشرقين، رغم كل ما يقال عنهم من خدمتهم للأغراض الاستعمارية، قد أنجز البعض منهم بحوثا رائعة أذكر منهما اثنين على الخصوص :

— Beaussier, Marcelin : Dictionnaire pratique Arabe-Français.
— Pierret, Roger : Etude du dialecte maure.

أقول : عندما ألاحظ ذلك لا يسعني إلا أن أتأسّف لتقاعُس الباحثين العرب في هذا الميدان.

ولو أن هؤلاء المتزمتين عملوا على تقريب الشّقّة بين العامّية والفصحى، عن طريق إحياء المفردات الكثيرة المتداولة بين العامة ـ وأكثرُها من أصل فصيح ـ لأدّوا خدمة كبرى للغة الضاد. وتجدر الإشارة إلى أن اللسانيات العصرية تعترف، بما يسمّى «الاشتقاق الشعبي éthmologie populaire»، لأن العامة من الناس، سبّاقون لوضع الأسماء الدّالة على المسمّيات، ولا ينتظرون القرار الرسمي الصادر عن المجامع العلميّة الموقّرة، وكثيرا ما يوفّقون في التسمية. وعلى سبيل المثال، الفعل «شاف يشوف»، بمعنى (نظر)، هذا الفعل تنُوسي أو يكاد في العربية الحديثة (لم يبق منه سوى كلمة واحدة هي «التشوُّف» مع أن الفعل (شاف) فصيح تماما، فاشتقّت العامّةُ منه كلمة «الشوّافة la voyante»، أي المرأة التي تكشف الطالع، من سَعْدٍ ونحس ... وأنا أقول بأنني، كمترجم، أشعر بالسعادة حينما تنقذني الذاكرة بهذه الكلمة المنسيّة، فتخلّصني من حيرة إيجاد النظير العربي للمصطلح الفرنسي visionner (شَوَّف يشوّف)، وبذلك يتأتّى لي أن أشتق منه (مِشوافة) لتقابل نظيرها الفرنسي visionneuse، وبالتالي، أتفادى، الغموض الذي أشار إليه المهندس المجمعي الدكتور وجيه السّمّان، في مقال له بعنوان «جوانب الدّقة والغموض في المصطلح العربي»[11] ... وبالفعل، نعاني من هذا الغموض حينما نلاحظ أن المهندس إذا قال لمساعِده : أعطِني : (المنظار)، فالمساعد، إذا ما

اعتمد على معلوماته القاموسية، سيكون محتارا هل يُعطيه ما يسمّى بالفرنسية longue-vue، أو lunette، أو visionneuse، أو jumelles، أو télescope.

هناك أمثلة كثيرة لا تكاد تحصى عن مقدرة العامية على تزويد الفصحى بالدرر الثمينة التي أشار إليها حافظ إبراهيم في بداية هذا القرن، حينما قال :

أنا البحر، في أحشائه الدرّ كامن فهل سألوا الغواص عن صدقاتي ؟

ولذلك سوف أقتصر على ذكر الأمثلة القليلة الآتية :

- التسمية العامية (ضوّاية lampe de poche) أفصح من العبارة القاموسية الركيكة (مصباح الجيب).
- كلمة (وقيدة allumette) أفصح من العبارة الطويلة (عود كبريت، أو عود ثقاب).
- كلمة (سبتة ceinture) أدقّ من العبارة القاموسية (حزام)، لأن (حزام) يدلّ على كلّ ما يُحزم ويشدّ به، ويقابل النظير الفرنسي sangle، علما بأن السِّبت (بكسر السين، كما جاء في القاموس، هو الجلد المدبوغ. والسبتي، هو صانع السبتات.
- كلمة (نوء intempérie، وتجمع على أنواء)، تقصد بها العامّة في المغرب العربي (المطر)، ومنه قولهم (صبت النوّ). وأرى أن كلمة (أنواء) أليق من العبارة المتردّدة على أمواج الاذاعة (تقلّبات الطقس) أو (الاضطرابات الجوّية). ولم أجد في مُطالعاتي من استعمل كلمة (نوء) مِن المُحدثين إلا أبا القاسم الشابي، في قصيدة له مطلعها :

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنّسر فوق القمّة الشمّاء
أرنُو إلى الشمس المضيئة هازئا بالسحب والأمطار **والأنواء**

14 ـ النتائج المستخلصة

تلك إذن هي بعض المنطلقات التي يَصدُر عنها المترجم في عمله. فهو يؤمن بضرورة تجديد الفكر اللغوي، ويحاول أن يكون صِلة الوصل بين الثقافات أخذا وعطاء ... تعريبا وتعجيما، ويعتبر الاستعراب هو الأساس لبناء صرح الثقافة الوطنية، ولكن الاستعجام هو البُعد الآخر المكمّل للاستعراب ... ولا يرى المترجم غضاضة في الرجوع إلى الدرر الكامنة في العامّية، لأنّنا، إذا كنا لا نتحرّج من استعمال عبارات يَمُجّها الذوق العربي، من نوع : استراتيجية، وإيديولوجية وبرعماتية، وغير ذلك من الألفاظ ذات الرطانة الأعجمية

المفضوحة، فكيف يصحُّ لنا أن نستنكف عن الألفاظ والعبارات الراسبة في اللاشعور الجمعي، المتحفِّزة رؤية للظهور على ألسنة الشعراء وأقلام الكتّاب ؟ فالمترجم يعتقد بأن العامية المنقّحة إنما هي رافدٌ يصبّ في نهر اللغة. ونهرُ اللغة يصبّ في بحر اللسان. وقد أنعم الله علينا باللغة لتكون في خدمتنا، نطوّعها كيفما نشاء، وليس العكس.

هكذا ندرك بان المترجم، وإن كان قريبا من اللسانيين في كثير من التوجّهات، إلّا انه يختلف عنهم من ناحيتين :

أوّلا، من حيث المنهج. فاللّساني منهجه معياري normatif، لأن مراعاة القواعد في الأداء اللغوي هي الأساس بالنسبة إليه. أمّا المترجم، فهو سلوكي المنهج وذرائعي الاتّجاه. ولذلك فهو لا يتقيّد بالقواعد إلا على قدر ما تخدم النصّ الذي هو بصدد إعداده شكلا ومضمونا. ولقد تجد من الكتّاب مَنْ يُضحّي بالفكرة التي تشغل باله، لا لشيء سوى لأنه لم يعثُر لها في العربية على المصطلح التقني الذي يؤدّيها. أما المترجم، فلا يضحّي بالفكرة أبدا، لأنه لو ضحّى بالفكرة لكان الأمانة، ولذلك فلا بدّ من إيجاد المصطلح بأيّ ثمن، علما بأنّ الوقت بالنسبة إليه محدود، لان الترجمة يجب إنجازُها في أجلٍ مُتّفق عليه. ولهذا، فلا يسَعُه، حينما يصطدم بالقيود، إلا أن يَصيح صَيْحَةَ عمّار الكلبي، حينما خاطب المتزمّتين من فُقَهاء اللغة بهذه العبارات المتذمِّرة :

ماذا[12] لقينا من المستعربين ومن قياسِ نجوهِمُ (و) هذا الذي ابتدعوا

وحينما نقول بان المترجم ذرائعي (برغماتي)، فمعنى ذلك أنه ـ خلافا لفقهاء اللغة ـ لا ينظر إلى السلوك اللغوي كما يجب أن يكون، بل يتعامَلُ مع اللغة في واقعها، كما يتحدّث بها الناس، فينتقي منها الأصلح، ويستعين بكل ما تزخرُ به من إمكانات في حلّ المشكلات العويصة التي يواجهها، وما أكثرها !.

ثانيا، وكذلك يختلف المترجم عن اللسانيين، من حيث الصّفات أو السمات النفسية. فاللساني يميل إلى التصلّب في الرأي، أما المترجم، فلا يرى غضاضة في أن يغيّر رأيه، وأن يَعْدِلَ عن مصطلح كان قد اعتمده، إلى مصطلح آخر يعتبره أدقّ من الأوّل. ولعلّ السبب في ذلك ان المادّة التي يتناولها اللسانيون بالدراسة هي اللسان la langue في صورته الثابتة المستقرّة. أما المترجم، فيتعامل مع اللغة la langage أو مع الكلام la parole، في أوضاعهما المختلفة، وتراكيبهما المتعثّرة أو الموفّقة، وأساليبهما الركيكة أو الفصيحة ... ويضاف إلى هذا أن اللسانيين محافظون بالطبع، في حين أن المترجم ميّال إلى الابتداع والتجديد ... كما أن اللّساني هيّابٌ من الكلمات، بحيث أنه لا يستعملها إلّا بعد التأكّد من أنها صحيحة ... وقد يضحّي بالفكرة إذا لم يجد لها الكلمة التي تُرضيه، لأن أخْوَفَ ما يخافُه أن يُتّهم في لغته بالإسفاف والركاكة. واللحن ... أما المترجم، فهو جَسور، لا يضحّي بالفكرة أبدا، لأنه، كما

سبق القول، مُكلّف بأدائها مهما كانت معقّدة، فإيجاد العبارة الدالّة عليها أمر حتمي لا مناص منه، إلا إذا خان الأمانة، وتنكّر لمهنته التي، وإن كانت لم تُقنّن، ولم تُضبط لها قواعد على غرار النحو والصرف والبلاغة، إلا أنّ لها أصولًا و «جيَلًا» وقواعد عامّة تنسجم مع طبيعة العمل الترجمي[13].

هوامش

(*) أستاذ علم النفس اللغوي بجامعة الجزائر، كاتب ومترجم، من مؤلّفاته : «محاضرات في علم النفس اللغوي»، ومن ترجماته : «تعلم لتكون»، «نتعلّم ونعمل»، و «تاريخ افريقيا العام»، المجلّد الأول (منشورات اليونسكو)، «الجزائر : الأمّة والمجتمع»، «من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية»، «الدروب الوعرة»، إلخ ...

(1) انظر : محيى الدين صابر : «إفريقيا والثقافة العربية»، في «المجلّة العربية للثقافة»، العدد الأوّل، 1981.

(2) انظر : ابن خلدون : «المقدّمة»، طبعة بيروت 1982، ص 255.

(3) Monteil, Vincent : «L'Arabe moderne», Paris, 1960, p. 152.

(4) كمال يسوف الحاج : **فلسفة اللغة**، بيروت، بدون تاريخ، طبعة أولى، ص 185-216.

(5) انظر : مقال الدكتور عبد المجيد مزيان : «عواقب التعايش بين ثقافة الغالب وثقافة المغلوب»، مجلة الثقافة، العدد 71، اكتوبر 1982، الجزائر.

(6) د. يوسف الحاج، مصدر مذكور.

(7) ابن باديس، عبد الحميد : «لمن أعيش ؟»، مجلة الشهاب، الجزائر، يناير 1937.

(8) انظر : مجلة «الثقافة»، العدد 12، يناير 1973، الجزائر.

(9) انظر : تاريخ العلّامة ابن خلدون (المقدمة)، ص 1074، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982.

(11) انظر مقال الدكتور وجيه السمان، في مجلة (همزة الوصل)، العدد الخاصّ بمؤتمر التعريب، الجزائر، فبراير 1975.

(12) «ماذا» فيّ البيت تفيد الاستنكار وليس الاستفهام.

(13) انظر دراستنا المنشورة في ثلاث حلقات بمجلة «الثقافة» الجزائرية، العدد 99، 100، 101، تحت عنوان : «مُعضلة المصطلحات التقنية» و «جِيَلُ المترجمين».

حول دور الترجمة

في التعريف بالابداعات الأدبية العربية

د. عبده عبود(*)

عندما نكتب في شؤون الترجمة الادبية أو نبحث فيها، فان أبحاثنا تدور في معظم الاحيان حول نقل الأعمال الأدبية الأجنبية الى اللغة العربية، أي حول التعريب، وأقل أن نعالج في أبحاثنا شؤون الترجمة الأدبية من العربية الى اللغات الأجنبية أي «التعجيم»[1]. ولهذه الظاهرة أسباب متعددة، تأتي في طليعتها حقيقة أن الترجمة التعريبية تمسّ الثقافة العربية بصورة مباشرة، فالاثار الادبية التي تنقل الى العربية تصبح، بمجرد تعريبها، جزءا لا يتجزأ من الثقافة العربية وعندما نكتب عن تلك الترجمات فاننا نكتب في أمور ترتبط بثقافتنا القومية[2] أما السبب الثاني فيتمثل في صعوبة رصد واستقصاء ما يترجم الى اللغات الاجنبية من آثار أدبية عربية. فالباحث يجد نفسه في هذه الحالة أمام عدد كبير من اللغات، التي لا يمكن أن يلمّ بها كلّها. أضف إلى ذلك أن متابعة الاصدارات الجديدة، حتى في لغة أجنبية واحدة، كالانكليزية أو الفرنسية أو الالمانية، ليس بالأمر السهل مطلقا، فهو يتطلب، من بين ما يتطلبه، توفر امكانية استخدام المراجع البيبليوغرافية المختلفة، وهو أمر غير متاح الا لباحث مقيم في البلد الناطق بتلك اللغة الاجنبية، حيث المكتبات العامة الكبرى.

وثمة سبب ثالث يكون وراء قلّة الخوض في شؤون ترجمة الاعمال الأدبية العربية الى اللغات الاجنبية، ألا وهو عدم توفر الوعي بأهمية هذه المسألة. فكثير من الناس يعتقد أن هذه المسألة لا تعنينا، نحن العرب، بقدر ما تعني الشعوب التي تنقل الآثار الأدبية العربية الى لغاتها، وذلك لان ثقافات تلك الشعوب هي التي تعتني بتلك الترجمات أما نحن فلا فرق عندنا، ترجمت ابداعاتنا الأدبية الى اللغات الاجنبية، أم لم تترجم. ان منطق أولئك الذين يرون في استقبال الابداعات الادبية العربية في العالم الخارجي شأنا ثقافيا اجنبيا لا يجوز للعرب، ولا يسعهم أن يتدخلوا فيه، ينطلق من حقيقة أن من يتلقن عملا أدبيا، وطنيا كان ذلك العمل أم أجنبيا فانه يفعل ذلك بدافع قدر حاجته، لا انطلاقا من حاجة لدى الجهة المرسلة. فالتلقي

الادبي يخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة في نفس المتلقي، ولذا فان عملية التلقي تعنيه وحده، ولا تعني احدا سواه. واذا طبقنا هذه المقولة على استقبال الابداعات الادبية العربية في الخارج تكون نتيجتها المنطقية هي أن تلك المسألة تعني المتلقين الاجانب وحدهم، ولا تعنينا. فهم يحدّدون ما اذا كانوا بحاجة الى استقبال أية ابداعات أدبية عربية وما نوع تلك الابداعات، ومتى وكيف يستقبلونها. ان الذين يحاجون هكذا يخرجون مسألة استقبال الابداعات الادبية العربية في الخارج من دائرة الاهتمام العربي، ويعفون أنفسهم من عناء دراسة ذلك الاستقبال وتتبعه.

ميزان ثقافي ؟

ولكن أصحيح أنّ استقبال الأدب العربي في الخارجي شأن أجنبي بحت، لا يعني العرب، ولا يتطلب منهم أن يؤثروا في مجراه ؟ في رأينا لا بدّ من التأكيد على ان لنا، نحن العرب مصلحة ثقافية كبيرة في ان يستقبل أدبنا في العالم الخارجي بصورة مناسبة كما ونوعا. واذ نقول ان هذه المصلحة ذات طبيعة ثقافية، ونضع خطا تحت كلمة «ثقافية»، فلكي نستبعد كل تفكير في المصلحة المادية أو التجارية التي يمكن ان تنتج عن منح حقوق ترجمة الابداعات الادبية العربية الى اللغات الاجنبية، فمردود تلك العملية رمزي جدا.

من الضائقة المادية التي يعاني منها بعض الادباء العرب[3]، ان مصلحتنا في ان يستقبل الادب العربي في الخارج هي اذن مصلحة ثقافية أولا وأخيرا. واذا شئنا ان نكون اكثر تحديدا فاننا نقول انها مصلحة ثقافية خارجية، تتمثل في تعديل ميزاننا الثقافي الخارجي كي لا يكون خاسرا، ان لم نقل كي يكون رابحا. فتماما كما لكل أمة ميزان تجاري خارجي، نحرص على ألا يكون العجز فيه كبيرا، فان لكل امة ميزانا ثقافيا خارجيا، يحسن الا تكون درجة العجز فيه مرتفعة، قد يبدو استخدام مفهوم مستمد من عالم الاقتصاد، كمفهوم الميزان الثقافي الخارجي، أمرا مستهجنا، وقد يعترض أحدهم على هذا المفهوم قائلا : الثقافة ليست سلعة تخضع للتبادل ولقوانين العرض والطلب كالسلع المادية، وبالتالي لا يمكن ان يكون في العلاقات الثقافية عجز ولا فائض. وردنا على ذلك هو أنه لا يمكن لاحد أن ينكر أو يتجاهل حقيقة ان في عالم اليوم، وبصورة موازية للعلاقات التجارية الدولية، علاقات ثقافية ودولية ذات بنى معينة، تطورت وترسخت بصورة مشابهة للعلاقات الاقتصادية. فتماما كما يوجد في عالم اليوم قوى عظمى، تمارس الهيمنة الاقتصادية والسياسية والعسكرية، ودول ضعيفة متأخرة ومهيمن عليها اقتصاديا وسياسيا وعسكريا، توجد أقطار مهيمنية، واخرى مهيمن عليها ثقافيا. وتمامًا كما تسود في العلاقات الاقتصادية الدولية بنى متناقضة وغير متكافئة، دفعت العديد من اقطار العالم الثالث الى البؤس والمجاعة، تسود في العلاقات الثقافية الدولية بنى غير متوازنة ولا متكافئة، تقوم على التغلغل والهيمنة[4]. ولرب قائل ان العلاقات الاقتصادية غير المتكافئة تؤدي الى تراكم الديون، والى الوقوع في التبعية السياسية في نهاية الأمر، وهذا لا ينطبق على العلاقات الثقافية. ان حجة كهذه صحيحة من ناحية، وغير صحيحة من ناحية

أخرى. فاختلال العلاقات الثقافية لا يؤدي إلى تراكم الديون، ولا الى الارتهان السياسي، ولكنه يؤدي الى اشكال أخرى من التبعية والارتهان، التي تخدم بصورة غير مباشرة التبعية الاقتصادية والسياسية وتكرسها. فالتبعية الثقافية لا يمكن الا ان تكون جزءا من تبعية شاملة، اجتماعية ـ حضارية، تمثل التبعية الاقتصادية والسياسية وجهها الابرز، ولكن التبعية الثقافية تمثل وجهها الاخر، الذي تربطه بالوجه الأول علاقة وظيفية، فالتبعية نظام اجتماعي حضاري شامل، لا يمكن ان يكون مقتصرا على جانب واحد من جوانب المجتمع. وكل خلل يحدث في جانب من جوانب التبعية قد يهزّ منظومة التبعية برمتها. وبالمقابل فان كل تحرر اقتصادي ـ سياسي يظل مهدّدا، ما لم يكمله ويدعمه تحرر ثقافي. ولهذا السبب نجد أن القوى المهيمنة اقتصاديا وسياسيا وعسكريا في عالم اليوم تبذل جهودا كبيرة. في ميدان التغلغل الثقافي، وتنفق على نشاطاتها الثقافية المتنوعة أموالا طائلة، يبدو انفاقها للوهلة الأولى غير مجد[5].

العلاقات الادبية :

والعلاقات الادبية السائدة في عالم اليوم لا تخرج عموما عن الإطار المشار اليه آنفا، أي بنى الهيمنة والتغلغل، التي تحكم العلاقات الثقافية بين الاقطار الصناعية المتطورة، أي المراكز، وأقطار العالم الثالث المتأخرة، أي الهوامش[6]. فالعلاقات الادبية جزء لا يتجزأ من العلاقات الثقافية، وينطبق عليها ما ينطبق على تلك العلاقات. وتأخذ بنى الهيمنة والتبعية، في العلاقات الادبية أشكالا متعددة، يأتي في مقدمتها دراسة الآداب الاجنبية في الجامعات، والترجمة الادبية. فعلى صعيد دراسة الاداب الاجنبية في العالم العربي نجد ان كليات الاداب في الجامعات تضم كلها أقساما لدراسة الإدب الانكليزي، ويضم قسم كبير منها اقساما دراسة الادب الفرنسي، وهناك في بعض الكليات أقسام للأدب الألماني. وأقسام الاداب الاجنبية في الجامعات العربية أقسام مكتظة، يدرس في كل منها الاف الطلاب[7]. أما في جامعات الاقطار الاوروبية والغربية عموما، فلا يدرس الادب العربي الا على نطاق ضيق جدا، ويعد طلاب كل قسم من اقسام الاستشراق في تلك الجامعات بالعشرات، ناهيك عن اقساما كهذه غير موجودة الا في بعض تلك الجامعات فقط[8] ومقابل كل طالب أوروبي يدرس الادب العربي هناك ما لا يقل عن خمسة آلاف طالب عربي يدرسون الاداب الاوروبية. ألا يشكل هذا شكلا صارخا من أشكال التبعية الثقافية ؟ نرجو ألا يفهم هذا القول كدعوة إلى الكف عن دراسة الآداب الأوروبية في الجامعات العربية، فنحن لا ننكر ضرورة دراسة تلك الآداب، ولكننا نرى أن الأدبين الانكليزي الفرنسي ليسا الادب العالمي، واذا صح أننا بحاجة للانفتاح على الآداب الاجنبية فلننفتح على الاداب كلها، أو على الآداب الرئيسية فيها على الأقل، لا على ادبين فقط. كذلك لا يمكننا القفز فوق حقيقة أن الانفتاح على الاداب الاوروبية من جانب العرب لا يقابله انفتاح على الأدب العربي من جانب الاوروبيين، مما يجعل العلاقات العربية ـ الاوروبية في ميدان الادب مختلة لغير صالح العرب. تلك حقيقة نذكر بها في وقت يتهيأ فيه العرب والأوروبيون لاستئناف حوارهم المتعثر.

سبيلان للتلقي :

اذا انتقلنا الى حركة الترجمة الادبية، أو بتعبير أوسع حركة استقبال الادب العربي في الاقطار الأوروبية والعربية[9]، نجد خللا لا يقل عن الخلل الذي لاحظناه على صعيد دراسة الاداب. فكيف يستقبل الادب العربي في تلك الاقطار ؟.

لا بدّ لنا بادىء ذي بدء من الاشارة الى ان هناك سبيلين رئيسيين لذلك الاستقبال : أولهما استقبال ذلك الادب بصورة مباشرة عن لغته الاصلية، وهو في الواقع افضل اشكال الاستقبال الادبي. فعندما يستقبل المرء عملا أدبيا على هذا الشكل فانه يستقبله بصورة كاملة، ويتعرف الى مقدماته الجمالية والمضمونية الاصلية، بعيدا عن وساطة المترجم، التي تعني بالضرورة انحرافات اسلوبية ومضمونية، اصبحت تعرف بـ «خيانة» المترجم[10]، الا ان استقبال العمل الأدبي الاجنبي دون توسيط ترجمي يشترط في المتلقي توافر الكفاءة اللغوية والثقافية الكافية، أي القدرة على استيعاب ذلك العمل في لغته الاصلية بصورة مناسبة. وهذا شرط غير متوفر الا في عدد قليل من الأجانب. فالعربية ليست لغة سهلة، حتى بالنسبة لكثير من ابنائها، فما بالك بغير ابنائها ؟! وهي من جهة أخرى محدودة الانتشار خارج الوطن العربي كلغة اجنبية، وذلك لاسباب كثيرة، أبرزها تخلف تدريسها للاجانب. لذا فان استقبال الابداعات الادبية العربية عن لغتها الاصلية غير متيسر الا لفئة محدودة جدا من الاجانب، وهي فئة تدرس الأدب العربي وتختص فيه. أما السواد الاعظم من الأجانب الذين يتلقون الادب العربي، أو يمكن أن يتلقوه، فهم بحاجة ماسة إلى التوسيط الترجمي، أي إلى ان تنقل الاعمال الادبية العربية الى لغاتهم، قبل ان يتمكنوا من استقبالها. وهكذا فان تلقي الأدب العربي في الخارج يتوقف في نهاية الأمر على ترجمة اعمال من ذلك الادب الى اللغات الاجنبية.

حركة الترجمة الادبية :

من المعروف أن لنقل الاعمال الادبية العربية الى اللغات الاجنبية، ككل ترجمة ادبية مشكلاتها. فكل ترجمة من هذا النوع تنطوي بالضرورة على خسارة شكلية أو مضمونية أو على الخسارتين معا. وكلما كان العمل الأدبي عظيما، كلما كان عصيّا على الترجمة. أما التعاون أو التكافؤ المطلق في الترجمة الأدبية فهو أمر مستحيل التحقيق، ولذا اخذ علماء الترجمة يستعيضون عنه بمفهوم «التعادل الديناميكي» أو «النسبي»، بل ان بعضهم استبدل مفهوم «التعادل» بمفهوم «التقارب»[11]. ولكن رغم كل ما يقال عن «خيانة» المترجم، تظل الترجمة السبيل الوحيد لتمكين متلقين لا يجيدون اللغة الأصلية للعمل الأدبي من استقبال ذلك العمل. من هنا فلا بديل عبر الترجمة اذا اريد لاستقبال الادب العربي في الخارج الا ينحصر في نفر قليل من المستعربين. فماذا عن حركة نقل الابداعات الادبية العربية الى اللغات الاجنبية ؟.

يستحيل على الباحث أن يقدم صورة وافية عن تلك الحركة في بحث قصير كهذا. فموضوع كبير وهام من هذا النوع يستحق ان تفرد له عدة رسائل دكتوراه، تعالج كل واحدة

استقبال الادب العربي في احدى اللغات الاجنبية ومن الجدير بالذكر في هذا السياق ان الموضوع لم يحط به بيبليوغرافيا حتى الآن، وكل ما هو متوفر حاليا هي مقالات وابحاث متفرقة حول ما ترجم الى لغة أجنبية معينة من ابداعات أدبية عربية. فهناك، على سبيل المثال، أكثر من بحث حول ما ترجم الى الألمانية من أعمال أدبية عربية[12]، ونتوقع ان توجد ابحاث مشابهة حول ما ترجم الى الانكليزية والفرنسية والاسبانية والروسية. وتنشر الصحافة العربية من حين لاخر أخبارا حول ترجمة أعمال أدبية عربية الى اللغات الاجنبية[13]. ومن المؤكد أن فهرس الترجمات الذي يصدر عن منظمة الأمم المتحدة يقدم خدمة كبيرة للباحث، فان المعلومات التي يحويها ذلك الفهرس غير تامة. ولكن مع ان المرء لا يستطيع ان يقدم حاليا صورة وثيقة ووافية لعمليات استقبال الادب العربي من خلال الترجمة، فان بوسعه، وانطلاقا من المعلومات المتوفرة، ان يتبين المعالم الاساسية لذلك الاستقبال.

الجانب الكمي :

من الناحية الكمية يلاحظ أنّ حجم ما ينقل الى اللغات الاجنبية (الأوروبية تحديدا) من أعمال أدبية عربية أقل بكثير مما ينقل الى العربية من أعمال أدبية أجنبية. ومع ان المرء لا يستطيع القيام بأقوال دقيقة احصائيا. وذلك لعدم توفر الدراسات البيبليوغرافية الكافية، يمكننا القول انه مقابل كل عمل أدبي عربي يترجم الى اللغات الاوروبية تترجم عدة أعمال أدبية أوربية الى اللغة العربية. ان كل المعلومات والمؤشرات المتوفرة حول حركة الترجمة الادبية بين اللغة العربية واللغات الاوروبية (اذا أخذت تلك اللغات كمجموعة) تدلّ على وجود خلل كبير في بنية تلك الحركة لصالح الاداب الأوربية ولغير صالح الأدب العربي.

وفي السياق نفسه من الملاحظ أن الاعمال الادبية العربية التي ترجمت الى اللغات الاوروبية قد صدرت في معظم الحالات عن دور نشر صغيرة، وفي طبعات محددة، بحيث لم تصل الى جمهور عريض من المتلقين، فكان تأثيرها محدودا، ولم تساهم بفعالية في تعريف الرأي العام العربي بالادب العربي. ولعلّ أبلغ واطرف برهان على ذلك هما الاستغراب والاستهجان اللذان قابل بهما النقد الادبي في البلدان الأوروبية منح جائزة نوبل للاداب للروائي العربي نجيب محفوظ في عام 1988. ومن المفيد ان نورد ما كتبه بتلك المناسبة احد النقاد الأدبيين في اهم صحيفة يومية المانية غربية، فقد كتب : «نزلت الى المكتبات وسألت عن اعماله المترجمة الى الالمانية، فلم أعثر الا على ترجمة لرواية بوليسية عنوانها «اللص والكلاب»، وقيل لي أن ترجمة لرواية اخرى قد صدرت في برلين الشرقية، ولكنها غير متوفرة في المكتبات وما فاجأني أكثر من ذلك هو أن الصحافة لم تتفق حتى على شكل واحد لكتابة اسمه. فهناك من يسميه «مخفوتس»، بينما يدعوه آخرون «مهفوس» أو «مهفوز». وأنا أتساءل : كيف تمنح جائزة نوبل لأديب لا يعرف الرأي العام اسمه الصحيح ؟»[14]. ومع ان السفير الالماني الغربي في مصر قد رد على الناقد الانف الذكر في رسالة وجهها الى

الصحيفة الالمانية، ولام ذلك الناقد، آخذا عليه جهله وعجرفته الثقافية، فان ذلك لا يلغي حقيقة عنيدة، الا هي ان الرأي العام في الاقطار الغربية لا يعرف عن الأدب العربي الا القليل.

الجانب النوعي :

هذا عن الجانب الكمي لاستقبال الادب العربي المترجم الى اللغات الاجنبية (الأوروبية)، فماذا عن الجانب النوعي لذلك الاستقبال ؟ اننا نعني بالجانب النوعي امرين اساسيين هما : اختيار الاعمال الادبية المترجمة، وجودة الترجمة.

بالنسبة للنقطة الأولى من الملاحظ ان دور النشر الغربية تعتمد في عمليات اختيار اعمال من الأدب العربي للترجمة على المترجمين أنفسهم، وهم في أكثر الحالات من المستعربين، وتستعين في حالات أخرى بآراء بعض أساتذة الاشتشراق المعروفين، وفي الحالتين لا تخرج عملية الاختيار عن الوسط الاستشراقي. وهنا تجدر الاشارة الى ان معظم المستشرقين الاوروبيين ليسوا على اطلاع كاف على الأدب العربي الحديث، وذلك لاسباب كثيرة، نذكر منها :

أ) النزعة الاستشراقية التقليدية الى الاعراض عن الثقافة العربية الحديثة، والانصراف الكلي إلى الثقافة العربية القديمة[15].

ب) بطء المترجمين والمستشرقين الاوروبيين في قراءة النصوص العربية، مما يجعل كمية الاعمال الادبية التي يطلعون عليها محدودة. فقدرة المرء على القراءة في لغته الأم أكبر بكثير من قدرته على القراءة في لغة اجنبية، ولا سيما عندما تكون تلك اللغة هي العربية.

ج) عدم وصول الاصدارات الادبية والنقدية العربية اليهم بسرعة وانتظام.

ومع ان المكتبات العربية التي افتتحت في بعض العواصم الأوروبية في الاعوام الاخيرة قد ساعدت على توفير المطبوعات العربية في أوروبا، فان امكانية متابعة ما يستجد في الساحة الادبية العربية مازالت محدودة. وفي كل مرة يلتقي فيها المرء مستشرقين فانه يلمس مدى الصعوبة التي يجدونها في متابعة الاصدارات الادبية والنقدية العربية.

كل هذه الامور تنعكس على عمليات الاختيار التي يقدم عليها المترجمون، وتجعل الكثير من اختياراتهم مستغربا بالنسبة إلينا في العالم العربي. فهم يرشحون للترجمة اعمالا أدبية تبدو لنا غير جديرة بالنقل الى لغة اجنبية، انطلاقا من تقديرنا لمستواها الجمالي والفكري، بينما يعرضون عن ترجمة اعمال نعتبرها من روائع الادب العربي الحديث. وعموما فمن الملاحظ ان المستشرقين الاوروبيين يقيّمون النوعية الجمالية للاعمال الادبية العربية بصورة تختلف عن تقييمنا، نحن العرب، لتلك الأعمال. وهذا امر طبيعي، فرؤية كل شعب لثقافته تختلف عن رؤية الاخرين لها.

ومن الملاحظ ايضا ان شهرة الاديب العربي تلعب دورا أساسيا في ترشيح اعماله للترجمة الى اللغات الاجنبية. فالمترجمون الاجانب قل أن يقدموا على نقل اعمال لأديب عربي لم تتخط شهرته حدود بلاده. لهذا نجد ان معظم الاعمال الادبية العربية الحديثة المنقولة الى لغات اجنبية هي اعمال لادباء مشهورين، مثل نجيب محفوظ وغسان كنفاني ويحي حقي والطيب صالح ومحمود درويش ونزار قباني. ويبدو لنا ان حركة استقبال الأدب العربي الحديث في فرنسا متقدمة عن مثيلاتها في الاقطار الاوروبية الأخرى، فقد امتدت الى كتّاب معاصرين من أمثال صنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني وادوار خراط وهاني الراهب وعبد السلام العجيلي[16].

ومن السمات البارزة لحركة نقل الابداعات الادبية العربية الى اللغات الاجنبية أن تلك الحركة قد تحررت حول جنس أدبي واحد هو الجنس الملحمي. من قصة ورواية، وسط اعراض نسبي عن الاجناس الادبية الأخرى من شعر غنائي ودراما، وتلك حقيقة مرّة بالنسبة لأمة كانت حتى وقت قريب ترى في الشعر ديوانها، والجنس الأكثر عراقة وتقدما في ادبها. ولكن استقبال الأدب العربي في الخارج يسلك دروبا خاصة به، وذلك لاعتبارات تختلف عن تلك التي تتحكم في استقبال هذا الأدب ضمن بيئته القومية. فمن هذه الاعتبارات حقيقة أن الشعر الغنائي. المرتبط باللغة أوثق الارتباط، يفقد قسطا كبيرا من جماله، عند نقله من لغة المصدر الى لغة الهدف، مهما كان المترجم بارعا، مما حمل كثيرين على اعتبار الشعر جنسا أدبيا غير قابل للترجمة[17]. أما الدراما فهي جنس أدبي مرتبط بالعرض المسرحي، ولا يتجسد الا فوق خشبة المسرح. ويبدو ان العالم الخارجي، ولاسباب لا مجال هنا لتفصيلها، غير مهتم كثيرا بعرض مسرحيات عربية في مسارحه، وان كانت بعض المسرحيات العربية، وهي قليلة، مثل مسرحيات سعد الله ونوس، قد ترجمت الى لغات اجنبية، ولا نعرف ان كانت قد عرضت أيضا[18]. مقابل هذه العقبات التي تعترض استقبال الشعر والمسرحية تجد الاعمال القصصية والروائية اقبالا من جانب المترجمين والقراء على حد سواء. فهي لا تضع المترجم امام مشكلات لا قبل له بحلها، كما يفعل الشعر، يتم تلقيها عبر المطالعة، خلافا للمسرحية : لذا نجد أن أكثر ما ترجم إلى اللغات الاجنبية من أعمال أدبية عربية ينتمي إلى جنسي القصة والرواية.

نلاحظ أيضا أن حركة ترجمة الابداعات الادبية العربية الى اللغات الاجنبية قد تركزت على اقطار عربية دون سواها. فقد حظي الادب العربي المصري بحصة الاسد من الترجمة، وهو امر له مسوغات تتلخص في ان ذلك الادب هو أقدم الاداب القطرية العربية واغناها. أما الأدب القطري الثاني الذي نال قسطا وافرا من الترجمة، فهو الادب العربي الفلسطيني الذي نشط استقباله في الخارج لاسباب سياسية معروفة، اضافة الى نضجه الجمالي والفكري. ولكن الاعتبارات التي تسوغ ايلاء الأدب العربي في مصر وفلسطين اهتماما خاصا لا تبرر اغفال الادب العربي في الاقطار العربية الأخرى، التي اقتصر تمثيلها في بعض الحالات على انتولوجيا قصصية واحدة، وتعرض البعض الاخر لتجاهل تام.

من المعروف ان حسن استقبال العمل الادبي الاجنبي يتوقف في المقام الأول على جودة الترجمة، أي على مدى تكافئها الدلالي والاسلوبي مع الاصل. فاعظم الاعمال الادبية قابل لان يمسخ ويقزم من خلال ترجمة رديئة. وبالطبع فان تقييم نوعية ما ترجم الى اللغات الاجنبية من ابداعات ادبية عربية لا يجوز ان يتم بصورة اجمالية بل لا بدّ من تقييم كل ترجمة على حدة ولكن من الملاحظ ان المترجمين الاجانب يتحلون عموما بضمير مسلكي جيد، وقل ان يلجأ احدهم الى «سلق» الترجمة التي ينجزها بواقع تجاري، كما يفعل بعض المترجمين العرب[19]. واذا وجدنا في تلك الترجمات تشويها، فان مرده يكون في أغلب الحالات عدم فهم النص الأصلي على الوجه الصحيح. ويقتضي منا الانصاف ان نقر بان بعض المترجمين الأوروبيين قد اظهر موهبة فائقة في ترجمة الابداعات الادبية العربية. نذكر من هؤلاء المترجمين المترجمتين الالمانيتين فيكة فالتر ودوريس اربنبك ـ كيلياس والمترجم السويسري هارتموت فهندريش. فقد حازت السيدة فالتر عام 1989 على جائزة «مزيدريش ريكرت» للترجمة الأدبية. ونالت السيدة كيلياس جائزة دار نشر «فولك اندثيلت» تقديرا لترجمتها رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ. اما السيد فهندريش، الذي نقل الى الالمانية اعمالا روائية وقصصية لغسان كنفاني وسحر خليفة وصنع الله ابراهيم ومحمد المخزنجي، فقد اظهر في نشاطه الترجمي اتقانا وغزارة تستحقان التقدير[20].

المصلحة الثقافية العربية :

في ضوء هذا العرض السريع والموجز لسبل وواقع استقبال الابداعات الادبية العربية من خلال الترجمة الى اللغات الاجنبية، يمكننا القول ان العلاقات الادبية بين العرب والأوروبيين تعاني من خلل كبير لغير صالح العرب، وبالتالي فان للعرب مصلحة ثقافية في ان يزول ذلك الخلل، لتصبح تلك العلاقات متوازنة ومتكافئة، وهذا لا يتم الا بتشجيع استقبال الادب العربي في الخارج ودعمه. ولمن يريد منا ان نكون اكثر وضوحا وتحديدا نقول : ان استقبال الادب الغربي في الخارج، مباشرة أو عبر الترجمة، يحمل الى الشعوب المستقبلة معلومات عن المجتمع العربي وحضارته وقضاياه، واذا كان الانسان بطبعه عدوّا لما يجهل، فان استقبال الادب العربي يمكن ان يساهم في ازالة العداء الذي تكنه قطاعات واسعة من الرأي العام الغربي للعرب وقضاياهم، وهو عداء تكون وتراكم على مر القرون لاسباب تاريخية معروفة. ومع ان تلك الاسباب قد زالت فان بعض الاوساط الغربية مازالت تمارس تشويه صورة العرب، مستغلة المظاهر السلبية التي برزت في الواقع العربي الحديث. ومن الواضح ان تلك الاوساط تتلقى دعما من الصهيونية التي تبذل قصارى جهدها لتشويه صورة العرب في الرأي العام العالمي، كي تبرر ما ترتكبه ضد العرب من جرائم. لذا فان العرب مطالبون ببذل جهد اعلامي خارجي كبير، يمحو تلك الصور القوالبية المشوهة (ستريوتايب) التي رسختها القوى المعادية للأمة العربية، ليحلوا محلها صورا اكثر دقة وامانة[21]. ضمن هذا الاطار يمكن ان يلعب استقبال الادب العربي في الخارج دورا هاما. فهو يقدم للمتلقين

الاجانب صورة صادقة عن المجتمع العربي، بايجابياته وسلبياته، بانجازاته ومشكلاته، وهي صورة أكثر اقناعا من تلك الصورة الدعائية التي يقدمها الاعلامي السياسي الغربي. ومع ان الصورة التي يقدمها الادب تنطوي على السلبيات. فانها قادرة على ان تنفذ الى مشاعر المتلقين وعقولهم في آن واحد، فتجعلهم اكثر تفهما للمجتمع العربي وحضارته، وتلك هي الخطوة الأولى على طريق التعاطف مع العرب، والتضامن مع قضاياهم العادلة.

وللدور الذي يمكن ان يضطلع به الادب في تحسين صورة العرب في الخارج وجه آخر. فمن المعروف ان الاعلام المعادي يحاول تصوير العرب كأمة بلا حضارة، وينسب كل الانجازات الحضارية العربية الى عناصر غير عربية. ومن هنا فان استقبال الأدب العربي في الخارج قادر على ان يساهم بفاعلية في تصحيح تلك الصورة. فهو يضع في متناول المتلقي الاجنبي اعمالا ادبية متطورة فنيا وفكريا، يمثل وجودها لذاته انجازا حضاريا عربيا. فأمة بلغ ادبها هذه الدرجة من التطور لا يمكن أن تكون أمة هجينة، كما يصورها الاعلام المعادي.

ولرب قائل : ان كل هذه الامور تصب في خانة واحدة، هي الدور الاعلامي الخارجي، الذي يمكن ان يلعبه استقبال الادب العربي في الخارج. أولا يضطلع ذلك الاستقبال بأي دور أدبي بالمعنى الضيق، أي الجمالي، للكلمة ؟ وجوابُنا هو ان ذلك الاستقبال يلعب دورا كهذا بالتأكيد. فعندما يستقبل الادباء الاجانب الابداعات الادبية العربية بصورة خلاقة منتجة، فانهم يتأثرون بها شكليا ومضمونيا، مما يساهم في اغناء الاداب الاجنبية وتطور الادب العالمي. وتاريخ العلاقات الادبية بين العرب والشعوب الاخرى، شرقية كانت أم غربية، حافل بالأمثلة. على الدور التجديدي الجمالي الذي يمارسه الأدب العربي عندما يستقبل بصورة خلاقة منتجة من قبل الادباء الاجانب. لنذكر على سبيل المثال، ما كان للمقامة، والموشحات، وقصص ألف ليلة وليلة، وقصص كليلة ودمنة، ورسّالة الغفران، وقصة حي بن يقظان وقصة ليلى والمجنون من أثر في الاداب الاجنبية، حيث أثرى الادب العربي الادب العالمي بأجناس أدبية وتقنيات وأساليبا فنية، وصور وخيالات ومعان واغراض وسمات جديدة[22]. فقد تم ذلك كله نتيجة لاستقبال الادب العربي في الخارج استقبالا ابداعيا منتجا. ولا نعتقد ان الدور التجديدي الجمالي الذي يمارسه الادب العربي في الادب العالمي قد انتهى. ولعل الحكايات الخرافية الفنية وقصص حكواتي المقاهي التي يستخدمها بعض القصاصين العرب الذين يكتبون باللغات الاجنبية، من امثال رفيق شامي ويوسف نعوّم[23]، خير مثال على ان الادب العربي مازال يرفد الادب العالمي باشكال فنية وقيمات جديدة. وغني عن الشرح ان مؤثرات ابداعية كهذه تساهم بدورها في تشكيل صورة العرب في الخارج وتقدمهم للعالم كأمة تصنع الادب والحضارة.

مترتبات :

اذا اتفقنا على ان لنا، نحن العرب، مصلحة ثقافية كبيرة في ان يستقبل الادب العربي في العالم بصورة مناسبة، يكون علينا ان نستخلص ما يترتب على ذلك من نتائج عملية، هي في رأينا التالية :

1 ـ متابعة ما يترجم الى اللغات الاجنبية من اثار أدبية عربية بصورة دقيقة، وحصره بيبليوغرافيا، وهذه مهمة ينبغي ان تمارس بصورة مركزية، وعلى المستوى القومي. ولعلّ افضل جهة مؤهلة للقيام بها هي «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم» وبالمناسبة فان كل الاقطار المتقدمة التي تعي مصلحتها الثقافية الخارجية تلجأ الى انجاز مؤلفات بيبليوغرافية من هذا النوع.

2 ـ الاهتمام بالمترجمين الاجانب الذين ينقلون الابداعات الادبية العربية الى لغاتهم، وتقديم كل دعم وتشجيع ممكنين لهم، لانهم يسدون للأمة العربية خدمة ثقافية كبيرة. ونذكر من اشكال الدعم والتشجيع :

أ) مدهم بالكتب والمجلات الادبية والنقدية والفكرية العربية لتمكينهم من الاطلاع على كل ما يستجد في الادب العربي والثقافة العربية.

ب) تسهيل حصولهم على حقوق ترجمة الاعمال الادبية الى لغاتهم.

ج) تقديم منح دراسية واطلاعية قصيرة لهم، كي يتمكنوا من الاقامة في الوطن العربي والاطلاع عن كثب على ما يستجد في المجتمع والثقافة العربيين من تطورات.

د) توجيه الدعوات اليهم لحضور الندوات والمؤتمرات الادبية والثقافة الهامة والمشاركة فيها ان أمكن ذلك.

هـ) اقامة ندوات حول ترجمة الابداعات الادبية العربية الى اللغات الأجنبية، يشارك فيها، اضافة الى المترجمين الاجانب، مختصون في شؤون الترجمة، ووجوه ادبية عربية معروفة.

و) احداث جوائز وميداليات تشجيعية تمنح لمترجمي الابداعات الادبية العربية الى اللغات الاجنبية.

ز) تشجيع المختصين في اللغات والاداب الاجنبية من العرب على نقل الابداعات الادبية العربية الى اللغات التي يجيدونها، والتصدي للفكرة الخاطئة القائلة ان المرء لا يستطيع ان يترجم الا الى لغته الأم[24].

3 ـ حث دور النشر الاجنبية وتشجيعها على نشر ابداعات أدبية عربية مترجمة الى اللغات الاجنبية، ويكون ذلك من خلال اجراءات نذكر منها :

أ) تسهيل عملية الحصول على حقوق الترجمة.

ب) قيام الجهات الثقافية والاعلامية والدبلوماسية العربية بشراء كمية جيدة من نسخ كل اثر أدبي عربي يصدر بلغة أجنبية.

ج) اعلام دور النشر الاجنبية بالاعمال الادبية العربية البارزة التي تستحق ان تترجم الى اللغات الأجنبية، وذلك بواسطة نشرة دورية. تتولى التعريف بالابداعات الادبية العربية الهامة وبأصحابها.

د) دعوة الناشرين الاجانب المهتمين بالأدب العربي الى المؤتمرات والندوات الادبية والثقافية الهامة، وتعريفهم بالادباء والناشرين العرب.

4 ـ لا نرى وجود أي سبب وجيه لعدم قيام دور النشر العربية رسمية كانت أم خاصة، بنشر ترجمات لاعمال من الأدب العربي باللغات الاجنبية.

فهناك في العالم تجارب ناجحة لأمم تولت بنفسها التعريف بابداعاتها الادبية من خلال الترجمة، نذكر منها التجربتين الصينية والسوفياتية : فقد احدث كل من الصين والاتحاد السوفياتي دار نشر باللغات الاجنبية ونشر فيها ترجمات لابداعاتهم الادبية، ولولا ذلك لما عرف العالم الخارجي الكثير من الأدبين الصيني والسوفياتي. وفي رأينا فان العرب بحاجة الى خطوة مشابهة، يتغلبون بها، ولو جزئيا، على العزلة الثقافية الشديدة التي يعانون منها على الصعيد الخارجي. وما دامت الاقطار العربية تنفق اموالًا طائلة على نشاطاتها الاعلامية الخارجية، فلماذا لا توجه جزءا من تلك النشاطات الى العمل الثقافي الخارجي، في صورة نشر ترجمات لابداعات أدبية عربية باللغات الاجنبية ؟.

5 ـ وأخيرا نرى من الضروري تشجيع الاجانب على تلقي الادب العربي عبر لغته الاصلية، وذلك لا يكون الا بتطوير تعليم العربية لغير ابنائها. ففي سياق تعليم العربية للاجانب نستطيع ان نعرفهم على ابرز الادباء العرب وأهم الابداعات الادبية العربية. ومن المؤكد ان تعليم العربية لغير ابنائها ينبغي ان يشكل احد وسائلنا الرئيسية لتعريف العالم الخارجي بثقافتنا عموما وبأدبنا على وجه الخصوص[25].

وبعد : فان لنا نحن العرب مصلحة ثقافية خارجية هامة في أن يستقبل ادبنا في العالم بصورة مناسبة. والترجمة هي السبيل الرئيسي لتعريف العالم بابداعاتنا الادبية. ولكن حركة نقل تلك الابداعات الى اللغات الاجنبية مازالت دون المستوى المطلوب، وهذا يقتضي تدخلنا لدعم تلك الحركة وتشجيعها من خلال اجراءات ملموسة على صعيد المترجمين والناشرين والمتلقين. فنحن لسنا مطالبين برعاية مصالحنا السياسية والاقتصادية فحسب، بل برعاية مصالحنا الثقافية الخارجية أيضا أليس العمل الثقافي الخارجي هو الشكل الاحدث والارقى والأذكى للسياسة الخارجية ؟.

الهوامش :

(*) المؤلف : درس اللغة الالمانية وادابها وتخصص في الادب المقارن في جامعة فرانكفورت بالمانيا الغربية، وقد نقل الى العربية كتاب «قصص لانازيفزز» (1981) و «الدراما الحديثة في المانيا» (1982). له عدد من الابحاث المنشورة في الدوريات العربية. يعمل عضوا للهيئة التدريسية في كلية الاداب بجامعة البعث في حمص، الجمهورية العربية السورية.

(1) على الرغم من ان استخدام هذا المصطلح قد شاع في الاونة الاخيرة فاننا نميل الى عدم استخدامه لما يخلفه في النفس من ظلال سلبية.

(2) عندما يترجم النص الأدبي من لغة الى أخرى فإنه يهاجر من ثقافة لغة المصدر وادبها الى ثقافة لغة الهدف وادبها، مغيرا بذلك جنسيته.

(3) في معظم الحالات لا تعود عملية ترجمة الابداعات الادبية العربية بأي مردود مالي على المؤلفين، فحقوق الترجمة ملك للناشر، لا للمؤلف. وفي كل الأحوال ينبغي الا تكون هناك أية أوهام بهذا الخصوص.

(4) يرجع الفضل في بلورة هذه المقولة الى الباحث العربي الدكتور بسام طيبي، استاذ العلاقات الدولية في جامعة غربتنفين الالمانية الغربية. لمزيد من التفصيلات راجع الفصل الأول من كتابه (B. Tibi, 1891).

(5) نستند في تصورنا المنظومة النسبية الى مقولات الباحث والمفكر العربي الدكتور سمير أمين. راجع بهذا الخصوص (S. Amin, 1975).

(6) نفسه.

(7) يدرس في قسم الادب الانكليزي بجامعة البعث، وهي احدث الجامعات السورية واصغرها (3500) طالبا وطالبة، أما جامعات دمشق وحلب واللاذقية فان عدد طلاب قسم الادب الانكليزي في كل منها اكبر من ذلك بكثير. فكم عدد الطلاب يدرسون اللغة العربية واداباها في جامعات الاقطار الناطقة بالانكليزية.

(8) نحيل من يود التأكد من ذلك الى دليل الجامعات في كل قطر من الاقطار الغربية.

(9) لا نتطرق في هذا البحث الى استقبال الادب العربي في اقطار العالم الثالث، وذلك لاننا لا نعرف الكثير عن ذلك الاستقبال.

(10) فيما يتعلق بشؤون الترجمة الادبية ونظريتها يرجى الرجوع الى كتاب (J. Leuy, 1969) الذي نعتبره الافضل في بابه، وهو كتاب ترجم عن التشيكية الى العديد من لغات العالم، ولكنه لم ينقل بعد إلى العربية.

(11) راجع بهذا الخصوص (CK. REISS, 1971, Koller, 1983).

(12) فيما يتعلق بترجمة اعمال ادبية عربية الى اللغة الالمانية راجع بحثنا : (ع. عبود، 1987).

(13) اثناء قيامنا باعداد هذا البحث نشر احدى المجلات الاسبوعية العربية (الأفق، العدد 267، 1989/11/16) خبر صدور ترجمة سويدية لديوان الشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش. ولكن نشر اخبار من هذا النوع يخضع لعوامل الصدفة اكثر مما يعبر عن سعي الى تغطية منهجية لحركة ترجمة الابداعات الادبية العربية الى اللغات الاجنبية.

(14) لمزيد من المعلومات راجع مقالنا (1988).

(15) وهي نزعة حلل الاستاذ ادوار سعيد خلفياتها التاريخية والإيديولوجية في كتابه (1981).

(16) نستند في تقديرنا هذا الى ما نشرته الصحافة الغربية من معلومات حول ترجمة الابداعات الادبية العربية الى الفرنسية.

(17) فيما يتعلق بمشكلات ترجمة النصوص الشعرية ارجع الى الباب الثاني في كتاب (J. Levy, 1969).

(18) نعرف من معلومات صحفية ان بعض مسرحيات سعد الله ونوس قد ترجم الى ثلاث لغات أجنبية على الأقل هي : الروسية والالمانية والفرنسية.

(19) الترجمات الادبية الرديئة في الأدب العربي كثيرة. وقد حللنا الترجمة العربية لرواية هانيريش مان «الملاك الأزرق»، وهي ترجمة قام بها خيرات بيضاوي. بصورة تفصيلية في كتابنا (A. Abboud, 1984) بهذا الخصوص راجع كذلك بحثنا (1989/أ).

(20) لمزيد من المعلومات راجع بحثنا المشار إليه في الحاشية (12).

(21) اخذ العرب في الاعوام الاخيرة يولون اهتماما ملحوظا لدراسة صورتهم في الخارج، وقد صدرت عدة دراسات حول هذا الموضوع نذكر منها : سامي مسلم (1985).

(22) راجع بهذا الخصوص محمد غنيمي هلال (1987).

(23) اديبان من اصل عربي يكتبان بالالمانية، وقد استخدم رفيق شامي في كتاباته شكل الحكاية الخرافية الشرقية، وكتب يوسف نعوم باسلوب الحكواتي، فرفد الادب الالماني المعاصر بشكلين فنيين حديدين.

(24) ثمة امثلة كثيرة تدحض هذا الرأي. نذكر منها قيام المترجم العربي الدكتور ناجي نجيب بترجمة عدة أعمال ادبية هامة من العربية الى الالمانية. راجع بهذا الخصوص بحثنا المشار إليه في الهامش (16).

(25) فيما يتعلق بالدور الذي يمكن ان يلعبه تعليم العربية لغير ابنائها في الاعلام الخارجي العربي راجع مقالنا (1989/ب).

مراجع البحث :

- سعيد، ادوار (1981) : الاستشراق، ترجمة كمال أبوديب، بيروت 1981.
- عبود، عبده (1987) : نحو الخروج من القمقم، الأدب العربي الحديث في ضوء ترجمة اعماله الى العربية. مجلة (البيان)، ع 258، 1987/9، ص 96-122.
- عبود، عبده (1988) سبيل الادب العربي الى العالمية، نجيب محفوظ نموذجا. مجلة (الاسبوع الأدبي)، ع 147، 1988/12/22.
- عبود، (1989/أ) : الرواية الالمانية الحديثة على ضوء تلقيها في العالم العربي. مجلة (عالم الفكر)، م 19، ع 1989/4، ص 129-156.
- عبود، عبده، (1989/ب) العمل الثقافي العربي في الخارج ودور تدريس العربية لغير الناطقين بها فيه. مجلة (الاسبوع الالماني)، ع 161، 6 نيسان 1989.
- مسلم، سامي (1985) : صورة العرب في صحافة المانية، مجلة تجارية، بيروت.
- هلال، محمد غنيمي، 1987 : الأدب المقارن، بدون تاريخ بيروت.

- Abboud, Abdo : (1984), Deutsche Romane im arabischen Orient, Frankfurt/M. — Bern.
- Amin, Samir : (1975), Die ungleiche Entwicklung, Hamnburg.
- Koller, Werner B. (1983), Einfuehrung in die Uebersetzungswissenschaft, Heidelberg.
- Levy, Jiri : (1969), Die literarische Uebersetzung, Frankfurt — Bonn.
- Reiss, Katarina : (1971), Moeglichkeiten und Grenzen der Uebersetzungskritik, Muenchen.
- Tibi, Bassam : (1981), Die Krise des modernen Islams, Muenchen.

الابداع والتشجيع على الابداع

واثر الصناديق العربية المتخصصة

د. حافظ الجمالي

لا شك أن هذا العنوان ربما بدا غريبا بعض الشيء أو ليست مشكلة أولى أن نجيب هنا سلفًا عن سؤال يتعلّق بأهمية التشجيع المالي للابداع، وعما اذا كان هذا التشجيع شرطا لا غنى عنه أو لا بدّ منه، وعما إذا كانت عملية الابداع، قد ترافقت خلال التاريخ كله مع الدعم المالي أو النفع المادي السابق أو اللاحق، والمنتظر على كل حال ؟.

وعندنا انه يجب ان تكون عملية الابداع مقترنة بصورة ما بشيء من الاغراء المالي أو المعنوي أو بمكافأة قريبة أو بعيدة كالحصول على مركز متميّز في المجتمع أو الوصول الى منصب سام. أو الحصول على منفعة يعتبرها المبدع حيوية لاستمرار عيشه.

غير انه لا مجال للقول : إنه إذا انعدمت المعونات المالية، أو الاغراءات المعنوية، انعدم الابداع معها بالضرورة ولا بدّ أن يظل المبدع مبدعا بدرجة أو بأخرى، إذا ضعفت لديه هذه الاغراءات فالشاعر يظل شاعرًا سواء أتلقى التكريم من الخلفاء أم لم يتلق، والفنان يظل فنانًا حتى إذا لم يجد ما يشتري لوحاته بالثمن المعقول. وما أكثر ما يخطر ببالي أن هذه اللوحات التي تباع الآن بملايين الدولارات. كثيرا ما مات أصحابها، فقراء، معذّبين لا يملكون شروى نقير. ذلك ان «الابداعية Créatívité» طاقة ذاتية متفجرة. ستجد الحيلة دوما للتعبير عن نفسها بالابداع الذي خلقت موهوبة له. غير أن السؤال الأساسي هنا هو التالي : ترى ألم يكن الشاعر والفنان ينتجان أكثر وأكثر لو أنهما تمتعا بتكريم ما كحسن استقبال الجمهور، وذيوع الصيت، وامكانية العيش بصورة معقولة من انتاجهما الفني ؟ أو كان أمثال بيكاسو يصلون الى مستوى بيكاسو لو أنه حرموا هذا العطف وهذه الشهرة، وحسن الاستقبل التي لقيها بيكاسو نفسه ؟.

وعلى ذلك فإنه لا مجال للقول : انه اذا انعدمت المعونات المالية، انعدم الابداع معها وإذا نقصت الاغراءات، انقطع الابداع ولا أزال أنا أتساءل كما يتساءل الكثيرون، عن هذا الذي حرّض غاليلي على ملاحظة سقوط الأجسام. واكتشاف قانون هذا السقوط، كما لا نعرف ما

الذي حرّض غانيلوماك (1778-1850) على اكتشاف قانون تمدّد الغازات، وما الذي دفع ديكارت إلى ابراز الهندسة التحليلية ولا العلماء العرب إلى تقصّي مجاهل علم الجبر واكتشاف الجيب والتجيب ... الخ وليس بين أيدينا ما يشير إلى ان هؤلاء نالوا أو وعدوا بنيل جائزة ما، على اكتشافاتهما المختلفة. ولئن كان المأمون يكافيء مترجميه بما يعادل ثقل الورقة التي يترجمونها، ذهبًا، فإن هؤلاء كانوا نقلةَ علم لا علماء وبالمقابل فإن أحدًا لم يرو لنا أن البطروجي الفلكي الاندلسي كوفيء على نظرياته في علم الهيئة المخالفة أو المصَحّحة للنظريات بطليموس، بأية مكافأة.

لكن الذين يتحدثون عن أهمية التشجيع المالي، أو المعنوي في تنمية الاكتشافات العلمية أو اغناء الإبداع بالجملة لا ينسون ملاحظة رواج سوق الشعر لدى الخلفاء الامويين والعباسيين وأثر ذلك في اقبال الناس على هذا النوع من الابداع الادبي، كما لا ينسون أنه لولا دار الحكمة وما أحاط بالعلماء من رعاية الخلفاء لما كان هنالك نهضة علمية، بالقوة التي نحسن ملاحظتها الآن. ومن العبث ولا ريب ان نتجاهل علاقة نمو علم الكلام وازدياد انصاره واحتلالهم مراكز السلطة برعاية المأمون والمعتصم من بعده، أو أن نتجاهل سقوط هذا التيار عندما تجاهله المتوكل وانحاز الى التيار التقليدي. ولا ريب أن الإقبال على العلوم يتناسب تناسبًا طرديًا مع درجة التشجيع التي يلقاها المنصرفون الى العلم من الوسط الاجتماعي أو من الرأي العام، أو من مراكز السلطة. ولئن ازدهرت علوم الدين ذلك الازدهار الذي نعرفه فلا ريب ان ذلك يعود بجزء غير قليل منه إلى ترحيب الرأي العام وحفاوة الناس برجال الدين، وعلو كعبهم في معرفة احكامه وقواعده وأصوله. ولئن كان عدد الفقهاء والمحدثين اكبر بكثير من الذين صرفوا همتهم إلى البحوث العلمية، فأرجح الظن أن المجتمع كان يرحب بالأولين أكثر بكثير مما يرحب بالثانين ... وقلّما وُجد من الباحثين من يدرس أثر تحريم الغزالي[1] لدراسة العلوم المختلفة من رياضيات وعلوم طبيعية وفلسفة، في تباطؤ التياريات التي كانت تهوى هذه العلوم وتتمنى نموها. ونظن أنه لن يكون من الإثم في شيء أن نقول إن عمل العلماء وتنامي بحوثهم وتزايد اكتشافاتهم، أمور تصدر عن عاملين اثنين أحدهما هو المواهب الفردية وهي في المقام الأول، والثاني هو الرعاية الخارجية من المجتمع أو ممثلي السلطة أو الهيئات الآن ويلاحظ مؤلفو كتاب : «تعلّم لتكون» لحساب اليونسكو وبرعايته أن اكثر الهيئات التابعة للامم المتحدة تقدّم المساعدة للتربية والتكوين ـ أي التنشئة ـ والبحث العلمي، مما يتمثل في إرسال الخبراء وتخصيص المنح الدراسية وتنظيم دورات للتكوين أو تنمية الاطلاع وتقديم اعانات للمدارس الوطنية أو الفئوية وإرسال التجهيزات التربوية[2]، لا مرّة لكلّ مرة بل المرة بعد المرة وبصورة سنوية، حتى لقد بلغت هذه الاعانات في مجموعها 231,7 مليون دولار عام 70، من برنامج الامم المتحدة للتنمية، ولمختلف القطاعات. بل إن البنك الدولي لإعادة البناء والتنمية قدّم قروضا لهذه الغاية قيمتها 424 مليون دولار، عام 1971، ثم إن بنك الأقطار الأمريكية للتنمية قد منح في أواخر عام 1971 قرضًا قيمته 150,5 مليون دولار لحوالي 600 معهد من المعاهد العليا، والمدارس القتنية. ولا نظن أن هذه المساعدات قد توقفت في أية سنة بعد ذلك التاريخ.

وليس عبثًا ما يذكره مؤلفو الكتاب المشار إليه سابقًا، حول تزايد عدد العلماء المخترعين الذين ظهروا في تاريخ البشرية كلها. ذلك ان 90 % من هؤلاء، يعيشون في عصرنا الآن[3]. ثم إن عصرنا هذا يتميّز بالتغير المتسارع في عدد العلماء والباحثين، كما يتميز بتناقص المدة الفاصلة بين تاريخ الاختراع، وبين تطبيقه على نطاق واسع. وعلى سبيل المثال، نجد أنه مرت ما لا يقل عن 112 سنة بين تاريخ اكتشاف التصوير أو مبادئه على الأصح وبين تطبيقها بالفعل، على حين أنه كفى مضي سنتين فقط لينتقل اكتشاف البطاريات الشمسية، الى الاستخدام العام. ولقد ظل الانسان آلاف السنين يسافر في أرجاء المعمورة بسرعة قدمية، حتى أواخر القرن التاسع عشر، ثم مكنه المحرك الانفجاري من بلوغ سرعة قدرها 140 كم في الساعة ولكن لم يكد عام 1945 يصل، حتى استطاعت الطائرة النفاثة مضاعفة هذه السرعة عشر مرات. أما اليوم فإن رواد الفضاء ينتقلون بسرعة 40 ألف كم في الساعة. هذا كله يعني أن المواهب الفردية لم تعد تتسع لكن هذه الابتكارات وأن الاختراع يصبح «جماعيا» أي أنه يقوم على كاهل مجموعة من الباحثين والمخابر والمعامل من جهة أولى وخدمة لأغراض المجتمع الانية أو المستقبلية من جهة أخرى. وبكلام آخر لقد اصبحت المخترعات انجازًا وتطبيقا وتسويقا تابعة لأجهزة ضخمة تضم اعدادًا كبيرة من المختصين يعملون طبقا لبرنامج معيّن بارشاد «عالم أكبر» يعرف ما يريده من البحث.

لا بدّ إذن من الوصول الى نتيجة بسيطة جدا خلاصتها ان الثقافة العامة التي يملكها الناس في ايامنا هذه في اقطار العالم كلها، هي حصيلة مكتشفات العلماء والباحثين أو مبتكرات الادباء والفنانين. ولئن حق لقوم أن يتباهوا على غيرهم وأن يتيهوا على الناس بما عندهم بصور «مشروعة» فلا ريب أن من حقهم ان يتيهوا بالدرجة الأولى بما لديهم من علماء ومخترعين. وأذكر اني قرأت مرة كتابًا بعنوان العلم الفرنسي أصدرته دار كولان Colin[4] في باريس، ورأيت أن صاحبه يعزو مكتشفات العصور الحديثة في أكثريتها لعلماء فرنسيين. وحملني ذلك على الاعتقاد بأن صاحب الكتاب لو كان من جنسية أخرى لعزا هذه الاكتشافات لبني قومه من أي نوع كانوا. وعندما نسمع نحن العرب أن أكثر المشتغلين بالعلم أيام ازدهار الحضارة العربية في العهد العباسي كانوا من غير العرب أو من الفرس خاصة نشعر بشيء من التمزق، ونتمنى لو أن كل هؤلاء كانوا عربا أقحاحا ولكن هذا الشعور بالنقص لن يكون في مثل هذه الحدة، لو قيل لنا إن أكثر الأغنياء أيام المجد العربي كانوا عجما أو من أصل رومي ولاشر هنا إلى أن معرفتي ذات يوم ان ابن جني كان روميًا لم تكن مما يبهجني أبدا.

ولقد قرأت فيما قرأت كتابا بعنوان قادة العلم في العالم الجديد لمؤلف هو برنار جافي Bernard Jaffé وردت فيه العبارة التالية :

«يتساءل مريليكان : إذا طُلب إليّ أن أعِدّ ثبتًا بالعلماء البارزين الذين عاشوا في القرنين الثامن والتاسع عشر فإني اقدم الاسماء التالية :

1 ـ بنيامين فرانكلين 1706–1790 (امريكي).

2 ـ بير لابلاس 1749-1827 (فرنسي).

3 ـ ميشيل فارادي 1791-1867 (انجليزي).

4 ـ جيمس كلارك ماكسويل 1831-1879 (انجليزي).

5 ـ دراوين 1809-1882 (انجليزي).

6 ـ فرنييل 1788-1827 (فرنسي).

7 ـ باستور 1822-1895 (فرنسي).

8 ـ كلارك ف. جارس 1777-1855 (ألماني).

9 ـ هرمان هل هرلدز 1821-1894 (ألماني).

10 ـ الكسندر فولتار 1748-1827 (إيطالي).

11 ـ ويلوك جيس 1839-1903 (أمريكي).

وفي هذه القائمة من العلماء الممتازين ثلاثة من الإنجليز وثلاثة من الفرنسيين واثنان من الألمان وواحد إيطالي واثنان أمريكيان.

ولقد حز في نفسي الا أجد اسما عربيًا واحدًا في هذه القائمة ولا بدّ أن أي مواطن عربي سيضيق صدرًا بمثل هذا الغياب لكن الذي يدعو أكثر وأكثر الى الضيق والاغتمام، هو أن هذا الكتاب ألّف عام 1955 وها نحن على اعتاب العام 1990 ومع ذلك فلا يظن أحد أن قائمة أخرى، ان هي وضعت الان، سيكون في عدادها اسمٌ لأي عربي (حتى ولا لفارسي).

ولكن ماذا تكون الحال لو أن الانسان اطلع في الموسوعات على اسماء من نالوا جائزة نوبل منذ تأسيسها عام 1901 حتى[5] عام 1988، أي قبل حصول نجيب محفوظ على هذه الجائزة، منذ عام تقريبا سنرى عندئذ أنه ما من إسم عربي (غير السادات طبعا) موجود في القائمة. ولو انه اطلع على قائمة من هذا النوع منذ ايام ابن خلدون حتى الآن، لما تغيّرت الحال. ويخجلنا هذا الأمر اكثر بكثير مما لو أننا كنا فقراء لا اغنياء وضعفاء لا اقوياء ومستعمَرين لا مستقلين. ذلك أن نبل الانسان إنما يقوم على عقله بالدرجة الأولى، لا على ما أوتي من قوة أو مال أو سلطان. ان هذه كلها اشياء خارجية لا داخلية ومادية لا إنسانية والناس يشعرون دومًا أن الانسان وما يملك من ثروات نفسية وعقلية واخلاقية أسمى من كل ما عداه لإنه في الواقع اصل لكل ما عداه.

ولكن متى غاب الاسم العربي عن قوائم المجد العالمية، لا شك أن هذا الغياب بدأ منذ عهد غير قصير (القرن العاشر أو الحادي عشر تقريبا) ـ وعلى الأصح بدأ من عصر النهضة (1400-1500 م) أما من قبل فسنلاحظ من استعراض التطور الحضاري العام انه لم يكن بالامكان ان يكون بين الناس مثل هذا التمايز بين الشعوب.

والحقيقة أن الحضارة بدأت مع ظهور الانسان، وتفتح مواهبه وتفرده العقلي عن الحيوانات الأخرى اما في المرحلة التي عاش فيها الانسان على جمع طعامه مما حوله من خيرات الأرض (خلال حضارة الجمع) فإن من الواضح أنه لم يكن هنالك مجال لأي تميّز لا بين شعب وشعب بل حتى بين الانسان والحيوان. وهل كان من سبيلٍ لاستمرار حياة الانسان لولا هذا الجمع ؟.

لكن الانسان سرعان ما تجاوز بعقله مستوى الحياة الحيوانية، وارتقى فوقه. فبدأ بالصيد البري، والبحري اضافة إلى «الجمع» كما لو أنه استطاع أن يضمن لحياته موردين لا موردا واحدا، وبالتالي فإنه استولى اكثر من ذي قبل، على الوسط المحيط به، وعلى المستقبل. تُرى هل يعرف العلماء من هو الشعب الذي تفرّد بهذا الابتكار الجديد، واضافة الى مكتباته الحضارية ؟ أغلب الظن أن هذا الاكتشاف لم يتم على يد واحدة، ولا في شعب واحد، بل إنه تم، في لحظة أو لحظات من التاريخ لا يمكن ان نعرف من هو فيها السابق، ولا من هو اللاحق وبالتالي فان عصر التميز «بما نسميه القدرة على الابداع لم يكن قد بدأ بعد».

غير ان التجاوز لم يقف عند ذلك الحد. ولم يكن له مع الانسان أن يقف، اذ سرعان ما انتقل هذا الانسان إلى «الحضارة الرعوية» أي حضارة رعي الماشية، والاستفادة من عطاءاتها المتكاثرة لكي يستعيض بها عن الصيد القلق النتائج، بل ليضمن حياة أكثر استقرارًا ولا ندري كم من القرون انقضت على الانسان في مثل هذه الحضارة، كما لا ندري ما إذا كانت المرحلة التي اصبح الانسان فيها يزرع الأرض قد تزامنت مع حياة الرعي أم انفصلت عنها، وذلك على الرغم من أن الحضارة الزراعية تتضمن تلقائيا امتدادا أوسع للبعد الزماني ونوعًا من التنبؤ بثمرات هذا الامتداد. وعلى حين اننا في حياة الرعي نكتفي بعطاءات الطبيعة المباشرة التي تشاركنا الحيوانات الاخرى في اكلها، فإن الحياة الزراعية تبدو باستمرار عملية أكثر تعقيدًا من مجرّد تربية الأغنام أو ما يشبهها من القطعان، كما أنها أوسع آفاقًا واحيانا أغنى انتاجًا على الرغم من توازي العطاء في الحالين. ولئن كانت الزراعة أرقى من رعي المواشي فلأنها تقتضي مشاركة جدية للانسان في الانتاج وشعورا اغنى بأنه هو الذي يصنع مصيره. ولكن حتى في هذه الحال لا مجال للقول بأن هذا «الابداع الزراعي» كان من اختراع انسان معيّن، أو شعب معين، بل لعله كان إبداعا عرفه جميع الناس وفي كل مكان وربما في وقت واحد أو متقارب.

غير ان الحضارة الانسانية ظلّت دائما تتجاوز نفسها وتتابع خطاها بطيئة بطيئة. وربما استمرت مئات السنين وهي لا تتغير ولا تتبدل ولم يعرف الانسان تبدّلًا حضاريًا أغنى وأوسع آمالا من وصوله إلى الحضارات التي جعلته يسيطر على موارد الطاقة. وكما يقول ليفيس ممفورد Lewis Mumford في كتابه «التقنية والحضارة» فإن ما ندعوه اليوم باسم المكنة (التي هي جملة أدوات تتجمع لتحقيق علم يخفف على الانسان عناء العمل) قد تطوّر قليلًا فقليلًا في أوربا الغربية قبل سبعة قرون مما سمي بالحضارة الصناعية. وهذا التقدم البطيء هو الذي

جعل بالامكان الوصول إلى المخترعات التي قلبت وجه العالم منذ القرن الثامن عشر، كما ضمن للناس تلك الفرصة الضرورية للتعود التدريجي على شروط الحضارة الصناعية.

ولقد تم تطور المكننة في ثلاث مراحل، تبعًا لممفورد(6 مكرر) هذا، أولاها هي المرحلة الهوائية المائية التي بدأت في القرن العاشر وامتدت حتى القرن الثامن عشر وكانت تهدف إلى حسن استخدام الماء والهواء كمصادر طاقة، وجعلت من الخشب مادةً أساسية لمختلف حاجات الحياة.

وتميزت بعدّد من المكتشفات الأساسية وبتحسينات هامة أدخلت على مخترعات قديمة كصناعة الزجاج والورق والطباعة والساعة الميكانيكية.

ومن جهة أخرى فلقد شهد الناس بالتدريج نشوء ثلاث مؤسسات هي عصب التقدم الصناعي ونعني بذلك الجامعة والمخبر والمعمل. لكن نسق التقدم الصناعي أو التقني لم يكن متواصلًا، بل كان متقطعًا زمانيًا ومكانيًا. وبتعبير آخر، لم يكن كافيا لقلب الشروط الاساسية للحياة المألوفة، وكان من السهل على هذا التقدم البطيء أن ينطوي في تصوّر للوجود، يعتبر فيه الانسان سيد الوجود، ومركز العالم، وأن تبقى الحياة الاجتماعية منتظمة خلال هذه الفترة بالانساق الكبرى للطبيعة، أي بتعاقب الليل والنهار وتعاقب الفصول. وخلال ذلك كانت البنى التقنية تبقى في مستوى مقاييس الانسان. وسواء اعرف الانسان العربي في هذه المرحلة ما عرفه الأوروبيون من مكنات أم لم يعرفها فان من المؤكد ان نسق الحياة ومستوياتها وصور الانتاج الاقتصادي لم تكن مختلفة في أوربا عما كانت عليه في بقية بلاد العالم وفي البلاد العربية خاصة (انظر هنا كتاب l'invention لمؤلفه R. Birel نشر P.V.E.).

ثم بدأت المرحلة الثانية التي يمكن أن نسميها باسم «مرحلة المناجم وصناعة المعادن» ولم تكن هذه غائبة عن الوجود خلال القرون الوسطى وعهد النهضة، بل كانت تزامنها حتى القرن الثامن عشر. وكانت تتميّز بالتوسع في استغلال المناجم والصناعات المعدنية، وأصبح الفحم الحجري هو المورد الأساسي للطاقة كما حلّ الحديد أكثر فأكثر كمادة أساسية لصناعة الأشيء، أو الأدوات التي يحتاجها الانسان في الحياة، وكبديل عن الخشب، ومن جهة أخرى فان نشوء الرأسمالية الضخمة كان يتأكد، ويتأكد معه التركز المالي والصناعي ليؤدي الى الانتقال الكثيف من الحياة القروية الى الحياة المدنية. غير أن هذا الصعود الصناعي ارتد أثره على حياة المعامل فهبط بها، واصبح المال هو الذي يسود القيم الانسانية كلها. وفي تلك الفترة بدا التقدم التقني وكأنه خطر على الانسان، لانه يترافق على تعرية شروط الحياة من إنسانيتها أو بالتالي فإنه يترافق مع انحطاط الحضارة (في وجهها الإنساني) وضيعة الانسان أو اغترابه أو استلابه.

وأخيرًا نصل إلى المرحلة التي تدعى باسم المرحلة التقنية الجديدة. وقد ظهرت في بداية الثلاثينات من القرن التاسع عشر مع استخدام المكنة التجارية، واستطالت في أيامنا هذه

بتقنيات جديدة نشأت عن التأليف بين الكهرباء واستخدام الخلائط الخفيفة،. لكن أهم ما في هذه المرحلة، هو أنها تتميّز بالبحث المنتظم عن مكتشفات حديثة يتطلع إليها انسان جديد هو المهندس الذي كان اوغست كونت Auguste comte قد لاحظ صعوده هو الاخر، لانه كان يلعب دور الوسيط بين رجل الصناعة وبين العالم والعامل. وأضاف بعدئذ مكتب الدراسات إلى المخبر والمعمل، كمؤسسة جديدة للبحث فلما تحد شركة صناعية محترمة نستغني عنها.

ويرى ممفورد أن هذه المرحلة تضمر في ذاتها امكانات عظيمة للتقدم الاجتماعي. وبصورة خاصة فان استخدام الكهرباء يمكن أن يؤدي إلى تغيّر هام في بناء المعامل، وذلك عن طريق تجزئتها التدريجية بدلا من تركزها العنيف اليوم. ولا بدّ من الإشارة إلى أن اختراع المحرك الكهربائي الصغير يبدو وكأنه يحقق هذا الحلم الذي كان يداعب خيال رولو Releaux في ما كتبه عن علم الحركة، عندما كان يفكر بامكانات المحرك الانفجاري. وأكثر من ذلك ان تقدم التقنية اعني تقنية صناعة المكنات تجعل العمل اكثر صلة بالاختصاص وأسرع انتاجا وأقل ارهاقا وعندئذ يكون في وسع الاقتصاد أن يكون أوثق صلة بالحس الانساني[7] عما كان عليه في القرن التاسع عشر أو حتى في منتصف القرن العشرين. وهذا ما نراه يتحقق فعلا لا بفعل الدينامية الداخلية في كل مجتمع فقط بل كذلك بحكم التأثر بين نظامي العالم الكبيرين : الرأسمالي والاشتراكي.

وبطبيعة الحال، فان هذا التقدم التقني كان باستمرار يوازي تقدّمًا علميا مساويا له، أو أكثر منه والعكس صحيح، ذلك ان التقدم العلمي نفسه يستفيد من نمو التقنيات المختلفة لانه يسخرها لمزيد من المعرفة التي لم تنكشف له، من قبل، لضعف هذه الأدوات التقنية وكل هذا ينعكس بصورة أو بأخرى على تقدم الحضارة.

لكن التقدم الحضاري أمر يهم الناس جميعا، لا الأوروبيين وحدهم، ولا الأمريكيين فقط، لأن تزايد الانتاج الذي سنحصل عليه من جراء هذا التقدم سيؤدي بل لقد أدّى إلى درجةٍ ما. منذ الان إلى امرين معا : أولهما تضاؤل طبقة البروليتاريا وانقلاب افرادها الى عمال متخصصين، وانتهاء عهد الضيعة الإنسانية التي كان هؤلاء الأخيرون ضحية لها. عندما كانت الآلة «عامية الصنع» كثيرة الصخب. أما الثاني فهو تزايد الخيرات المادية التي تقضي على الفقر وترد الإنسان إلى انسانيته وتجعله يعيش حياته السليمة لا الحياة التي عرفها في القرون الماضية المملوءة بالتعب والعرق والفقر والبعد عن الاسرة والاطفال ومتع الحياة. وكثيرًا ما كنا نظن أن العهد الاشتراكي هو الذي سيقلص ساعات العمل ودرجة المعاناة فيه، وسيكتفي من العامل الانساني بعدد قليل من هذه الساعات ليترك الباقي من أوقات اليقظة لحياة المتعة واللذات الانسانية الأخرى، بسببٍ من الانتاجية الكبيرة للمكننة، ولحسن تنظيم الحياة الاجتماعية على الأساس الاشتراكي. ومن المؤسف حقًا أن هذا الذي طمعنا به من الاشتراكية تحقق على يد النظام الآخر أي النظام الرأسمالي وكنا نتمنى باستمرار ان تكون النظم الاشتراكية ستكون هي السباقة اليه. ولكن يجب ألا ننسى أبدا أن ما يتحقق باسم نظام ما، لا يكون بالضرورة هو

ذاك الذي هدف إليه المنظرون أو فلاسفة الانظمة السياسية، بل كثيرًا ما يتسلّل إليه الانحراف الذي يراه امثال الدكتور نديم البيطار جزء لا يتجزأ من كلّ ايديولوجية تدخل حيّز التطبيق مهما كانت مثاليتها سامية. وقد يحدث ألا يتحقق من هذه الايديولوجيا إلا الانحراف عنها بالدرجة الأولى، والقليل القليل مما كانت تعد به بحكم أطماع القادة ومعادلاتهم الشخصية، والحرص الطبيعي على التفرّد بالسلطة، والقسوة المألوفة في كل نظام لا يخضع للرقابة الشعبية والاعلامية ولئن سبق النظام الرأسمالي النظام الاشتراكي في هذه الناحية فليس ذلك لأن الاشتراكية نظام متخلف بالنسبة إلى الرأسمالية، ولا لأن هذه أرأف ايديولوجيًا بالانسان من النظم الجماعية، أو لأنها أرادت من فرط الحس الانساني فيها أن تيسّر شروط العمل وترقّى بحياة البروليتاريا، بل لأن النظام الاشتراكي الحق لم يوجد بعد في العالم، وإنما وجدت صورةَ الكاريكاتورية ونواحيه اللاانسانية بالدرجة الأولى، وتسلّل المطامع الذاتية، والغباء البيروقراطي ويقظة الشخصية الأخرى التي كانت مكبوتة في اللاشعور، عندما كان القادة في طور النضال من أجل تحقيق النظام المثالي الذي ابتغته، أي تلك الشخصية الغنية بالأنانية الحريصة على الربح والمنافع المادية، والمتعجلة لدخول الجنة التي طالما سعت إليها من اجل كل الناس في الحين الذي وجدت آخر المطاف أنها وحدها دون الاخرين هي التي دخلت «الجنة الاشتراكية». ولكن هذه المفارقة ليست الأولى في تاريخ البشرية.

وبطبيعة الحال يتسلل سؤال اساسي الى الذهن : تُرى ماذا كان شأن العرب حتى في أوج حضارتهم من صور الابداع العلمي والتقني ؟.

ان تاريخ الحضارة العربية يشهد حيثما كان على ما كان للعرب من فضل في حفظ التراث اليوناني واحيائه واغنائه بالتجَربة اليومية. ولقد كان من أمرهم أن طوّروا الكثير من علوم الماضي، لا سيما علم الحيل والساعات وعلم الري والزراعة وإنشاء النوافير المائية والجبر والمقابلة، ويطول بنا الحديث لو رحنا نعرض تفاصيل المساهمة العربية في العلوم، ولكن من المؤكد مع ذلك أن صورة الحياة القديمة لم تتغير وأساليب الانتاج لم تتطور. ولم يكن بالامكان أن نحصل على صناعة متطورة حقا قبل اكتشاف المحرك الانفجاري كما لم يكن بالامكان إضافة شيء جديد حقا الى علوم الطب والصيدلة قبل تقدم علمي الفيزياء والكيمياء. وهكذا بقيت قوى الانتاج وطرقه تقليدية على الغالب، وبقي المحراث التاريخي على حالة في الزراعة كما بقي البذار والحصاد في إطار ما كان معروفا في الماضي لدى الأمم جميعا. ومهما يقل في الجهد الذي بذله العلماء العرب في تقدم العلوم فان أساليب الانتاج الكلاسيكية قلما تغيرت[8].

وبالمقابل فان من المعروف والمتداول أن الحروب الصليبية انتهت الى نتائج مختلفة لدى العرب والأوروبيين. أما العرب فقد ساروا في طريق التخلف، وأما الغرب فقد بدأ تقدمه في ذلك العهد ويرجع الباحثون هذا التقدم الى تجمع لبعض الاختراعات الصغيرة التي زادت مستوى الانتاج الزراعي كالحراثة بمحاريث تنتقل على عجلات وكاستخدام الطاقة المائية والهوائية بعنف اكبر مما عرفه الماضي حتى لتقدّر موسوعة أونيفر ساليس ان العالم الأوروبي

في القرن الخامس عشر لم يكن يزيد على 15 % من سكان المعمورة، لكن رصيده من العبيد الأليين كان يوازي عشرة عبيد لكل فرد مقابل 1,3 إلى 1,5 من هؤلاء لبقية العالم. مما يجعل قوة الأوروبيين على قلتهم اكبر بكثير من قوة العالم كله[9]. وبدون ذلك لا نفهم أبدًا كيف ان الانجليز الذين لم يتجاوز عددهم الملايين الستة في فجر الثورة الفرنسية كانوا يحتلون الهند التي توازي مساحتها خمس عشرة مرة (ثلاثة ملايين كم للهند و 244 ألف كم لبريطانيا العظمى) وفيها من السكان على الأقل 120 مليون نسمة، وهذا كله قبل الثورة الصناعية. وبطبيعة الحال فان بريطانيا كانت تستعمر مساحات أخرى غير الهند. ولم تكن هذه الحال سعادة خاصة انفردت بها انجلترا، بل إن أكثر الدول الأوروبية (وحتى روسيا القيصرية) كانت تملك مستعمرات خارج أراضيها الخاصة. وبالمقابل فإنه ما من بلد آخر كان يحتل مناطق تعتبر مستعمرة له باستثناء الدولة العثمانية التي كانت في أوج عظمتها، وكانت تحتل مناطق فقيرة، قليلة السكان من أوروبا وتحتل أكثر الدول العربدة احتلالا اقرب إلى الرمز منه إلى الحقيقة. ويلاحظ Bergé صاحب الموسوعة المتصلة بالعرب والذي اشرنا إليه في صفحاتنا السابقة أن أصل التخلف العربي يعود الى هجمات المغول وما جاءت به من شعوب بربرية (بعد أن سبقتها الحروب الصليبية فضلا عن نزيف الحرب الدائمة بين العرب وبيزنطة ونزيف الحروب المتصلة التي كانت تقوم بين العرب انفسهم أو لنقل بين المسلمين) وإلى تقدم الغرب واحتلاله المستعمرات في مختلف مناطق الأرض، والاستيلاء على طرق التجارة بين الشرق والغرب، وبين الشمال والجنوب، بالإضافة الى تضاؤل السكان كنتيجة للحروب والأوبئة وذلك في الحين الذي كانت فيه أوروبا لم تكد تخرج من غاباتها لتستثمر من الأراضي ما كان خصبا بالضرورة لانه قلما استُثمر من قبل. وهذا هو السبب الذي جعل دولة الموحدين تنهار بسرعة غير متوقعة.

ويقول المستشرق كاهين موضحا هذه المشكلة : ولم يكن من خطأ المماليك (1249-1517) ان كانت موارد الذهب في بلاد النوبة والسودان قد نفذت وان انتقلت التجارة بين جنوب افريقيا وشمالها إلى الأوروبيين. وليس من خطئهم أن أوروبا عرفت ازدهارًا لم يَعُد الشرق قادرا عليه. وكذلك ليس من خطئهم أن بلادهم أوهنتها الأوبئة وقضت على أكثر سكانها وجاءهم بعدها أمثال تيمور ليك ليقضوا على بقايا القوة التي ظلت موجودة[10].

ونلاحظ الآن أن ضعف الابداع لدى الجماعات الاسلامية هو الذي جعل التخلف حقيقة قائمة منذ زمن طويل. ولو أن دولة عربية ما أو مسلمة ملكت تقدّمًا علميًا أو تقنيا اعلى من جيرانها إذن لما استطاع البرابرة ان ينالوا منها شيئا.

لكن ما حال الابداع الآن ولا سيما الابداع العلمي ؟.

لقد درس الدكتور انطوان زحلان هذه المسألة ونشر خلاصة بحثه في كتاب أصدره مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت، بعنوان «تهيئة الانسان العربي للعطاء العلمي» وقبل ذلك بحثه قد نشر في مجلة المستقبل العربي. وخلاصة ما ورد فيه أن العطاء العلمي العربي

بالنسبة إلى العطاء الاسرائيلي كان ضعيفا بنسبة 2,5 لاسرائيل مقابل الرقم 1 للعرب. ثم تقدّمت هذه النسبة الى واحد مقابل 1,9 لاسرائيل في أوائل الثمانينات لكن الانتاج الفردي (اذا ما وزع على السكان جميعا) لدينا ولديهم، لم يزد على ما كان عليه في الستينات وبالتالي يجب ان يتضاعف عدد السكان العرب مرتين ليصبحوا 400 مليون نسمة كي ينتجوا بمقدار ما ينتج الاسرائيليون الآن، هذا ان شاء هؤلاء ان يتوقفوا على نسبتهم هذه خلال المدة الفاصلة بين عددنا الآن وبين العدد المضاعف بعد حين (أي بعد ربع قرن تقريبا) زد على ذلك ان الفارق بين البلدان العربية واسرائيل ارتفع من (1125-465) = 660 بحثا عام 67 إلى 2045 بحثا عام 1983 وبكلام اخر تضاعف الفارق الفعلي ثلاث مرات خلال 17 عاما. ويعادل الإنتاج العربي عمومًا جملة الإنتاج الاسرائيلي قبل 10 سنوات. ولم يبلغ الانتاج المصري عام 1983 مستوى الانتاج الاسرائيلي عام 67 وهذا الفارق الشاسع بين الوطن العربي واسرائيل ليس نتيجة للنقص في عدد الجامعات العربية ففي عام 1983 كان هناك 71 جامعة كاملة تماما وما يتراوح بين 30 وألف مركز ابحاث، ويتساوى تقريبا عدد البحاثة لدى اسرائيل ومصر (12,000 لاسرائيل و 18,000 لمصر عام 1976) فضلا عن 50 ألف عربي يعملون كأساتذة أو كأعضاء في معاهد الابحاث. من الواضح إذن أن المشكل هي مشكلة قدرة على الإبداع وليست مشكلة عدد العلماء (ص : 118 من الكتاب المشار إليه).

ولنذكر إضافة إلى ما تقدم أن جملة الابحاث التي تقيس الانتاج العلمي عام 1983 كانت 79 للأردن و 95 لتونس و 102 للجزائر و 53 للجماهيرية و 467 للسعودية و 122 للسودان و 27 لسورية و 171 للعراق و 176 للكويت و 106 للبنان (رغم المحنة) و 1054 لمصر و 85 للمغرب و 79 لليمن وبلاد أخرى.

أي أن مجموع الانتاج كان يتألف من 2616 بحثا مقابل 4661 لاسرائيل. لا بدّ إذن أن الابداع العلمي في بلادنا العربية ليس في أفضل أيامه.

وماذا الآن عن الابداع الأدبي ؟ هنا تصبح المقاييس شخصية جدا وربما وجد من يقول : ان الانتاج الأدبي يملأ الأرض ويعمر السماء ويباهي الشمس بأنواره. وهناك من يقول إن الأدب العربي شأنه شأن الفعاليات الأخرى يتوازى معها ويسايرها صعودا وهبوطا، شروقا وغروبا. وما دمنا في نهضة لم تحقق آمالها فلا ريب أن الأدب يساير التيار ويمضي معه الى حيث يسير أو قد سار. وعلى كل فلست بالراضي عن أدبنا الحديث ولا عن لغة الشعر ولا عن قصيدة النثر لا لانها لم تلبس الزي التقليدي ولكن لان نفحات الابداع قليلة فيها. ولو كان الأمر بالعكس لارتفع لنا أكثر من صوت في جوائز الأدب العالمية.

ولنعد الان إلى كلمة الدكتور زحلان القائلة ان المشكلة هي مشكلة قدرة على الابداع وليست مشكلة عدد العلماء ولنتساءل ماذا نعني تماما هذه الكلمة، لا ريب أنها لا يمكن ان تعني ان العقل العربي مصاب بعقم فطري، إذ لا مجال للتميز بين العشوب بصورة نقول معها ان

العقل العربي هو الذي فطر وحده على الابداع وحرمت العقول الأخرى هذه القدرة، لا سيما وان الادمغة العربية التي تهاجر الى الغرب أو إلى اميركا لا تشير مطلقا إلى انها دون المستوى الذي يحاورها، بل كثيرا ما تتميز هذه العقول تميزًا واضحا، وتكون شديدة التألق في اختصاصها. وعلى ذلك فان الفرضية الاسهل قبولا هي أن المناخ السياسي والاجتماعي السائد في البلاد العربية لا يساعد على الابداع، اما لان الباحثين والعقول النابغة في حالة إرهاق من فرط العمل الروتيني (كالدوام 36 ساعة في الجامعة اذا كان الانسان مدرسا أو أستاذًا فيها) أو من ضآلة الدخول (كأن لا يكون الراتب كافيًا لأدنى درجات الحياة الطبيعية) أو من عدم توفر مراكز البحوث، وضآلة المكتبات وقلة المصادر المتاحة، وعدم مسايرة البحث العلمي العالمي في إنتاجه أو لصعوبة الاطلاع عليه؛ أو لأن الجو العام يعاني من الافراط في الكبت والقمع ويرغم العقول النيّرة على الزهد بالحياة والمثل العليا، وإما لأن المخصصات المالية التي تنفق على البحوث وتوفير وسائل البحث غير كافية واذا لم تكن هذه الفرضية صحيحة فانه لا يبقى إلا أن نقول : ان العقل العربي خلق عقيما ونحن نؤثر القول بالفرضية الأولى أي بالفرضية القائلة بعدم توفر المناخ الملائم للابداع لا في شرط واحد فقط لا سيما وان هذه الفرضية هي التي تبدو صحيحة أكثر من غيرها لدى أكثر الناس وليس من المعقول ان نأخذ بغيرها.

أما المناخ العام فيلاحظ كل انسان انه غير موات في شروطه كلها سواء ما كان منها قمعا سياسيا أو تعصبا دينيًا أو طائفيًا أو عقائديًا أو ضآلة ما ينفق على البحث العلمي. وتذكر الحوليات السنوية فيما تذكر أشيا كثيرة عن الدول التي تتحدث عنها، ومنهما ما ينفق على البحث العلمي : فأمريكا تنفق ما يعادل 2,71 % من دخلها القومي على هذا البحث، والهند تنفق ما يعادل 0,9 % من هذا الدخل، وأفضل ما نفعله هنا ان نضع قائمة بقيمة الدخل القومي في البلاد المتقدمة أو الناهضة للتقدم وبين نسبة ما ينفق على البحث العلمي من هذا الدخل في بعض هذه البلدان.

بالمقابل فاني لا أعثر على أي رقم للبلاد العربية دون ان يغني ذلك انه لا تنفق شيئا على البحث العلمي ولقد لاحظنا انه يوجد 18000 باحث مصري مقابل 12000 لاسرائيل عام 76 أفلا يعني ذلك أن هنالك إنفاقا جدّيا على البحث العلمي ؟ ولكن ماذا عسى مصر ان تنفق ودخلها القومي لا يتجاوز 36 مليار دولار وعدد سكانها يتجاوز إلى 52 مليون نسمة ؟ وكذلك قل في الانفاق على التربية والجامعة وتهيئة المدرسين للمدارس الابتدائية والثانوية والجامعية. فبأي حدّ. وبأية مسؤولية وطنية، ننشىء هذه المؤسسات ونهيىء لها ما تحتاج إليه؛ ونقدّر أي نوع من الأجيال والثقافة والقيم سينشأ لمجابهة المستقبل الشخصي والمصير الوطني.

وفي رأينا ان ما نشكو منه في الوطن العربي ليس نقص الأموال التي تنفق على البحث العلمي بالدرجة الأولى، إذ أن هناك دولًا نفطية الموارد تستطيع أن تقدّم له ما يحتاج إليه من صور الانفاق، ولكننا نشكو من جو عام، ضيق الافق، ضئيل الديمقراطية، ثقيل الدم، عنيف

اسم الدولة	الدخل القومي بالدولار أو بالعملة المحلية	نسبة الانفاق على البحث العلمي عام 1989
الاتحاد السوفييتي	625 مليار روبل	% 5, 0
الولايات المتحدة	4863 مليار دولار	% 2,71
الصين	357,7 » »	س
الهند	241,3 » »	% 0,9
اليابان	2559,1 » »	% 2,78
البرازيل	314,6 » »	س
استراليا	213,5 » »	% 1,2
باكستان	35,24 » »	س
كندا	450,9 » »	% 1,34
المانيا الغربية	1132,5 » »	% 2,71
فرنسا	899,8 » »	% 2,33
بريطانيا	715,25 » »	% 2,42
ايطاليا	765,2 » »	% 1,32
بولونيا	72,44 » »	% 1,2
ايران	167,3 » »	س
سويسرا	123,7 » »	% 2,2
كوريا الجنوبية	115,7 » »	% 2,2
اسرائيل	29,1 » »	% 2,5
بلجيكا	113,1 » »	% 1,4
هولندا	173,3 » »	% 2

التعامل، عشوائي القرارات، وأحيانا ضعيف الثقافة إن لم يكن قليل الوجدان. ولما كانت أسس البحث العلمي تقوم على الجامعة والمخبر والمعمل فإن هذا الجو يغمر هذه المؤسسات ويضعف جدواها ويرهق كفاءتها. ولو ارتفع لديها مستوى الجدية وحرصت فعلا على تقدم الشعب وأرادت ان تحذو حذو المتقدمين حضاريا لاستطاعت ان تقدم الكثير للابداع العلمي ولا يمكن أن نحيط الكفاءات المبدعة بألف شرط سلبي ثم نشكو من ضآلة نتائجها.

ومن ناحية أخرى فان الحوافز المادية للابداع ضئيلة جدا وقلما تجد في الوطن غنيا واحدا يأخذ على عاتقه مسؤولية الانفاق على بعض النابهين خدمة لوجدانه، ولهم، وللوطن، كما أن الجوائز المخصصة للمبدعين قليلة جدا على الرغم من وجود جائزة الملك فيصل وجائزة الكويت للتقدم العلمي، وجوائز تقديرية لمجموعة الانتاج الذي يقدمه شخص ما في مصر ولا ريب ان هناك جوائز أخرى هنا وهناك من هذا النوع ولكن على صورة ضئيلة لا يقام لها كبير وزن.

والعادة ان دور النشر الغربية تشجع المبدعين والفنانين بألف صورة. ولدينا نحن دور نشر ولكنها قلما تشارك في هذا التشجيع، بل إن المكافآت التي تدفعها الوزارات المختصة لاعمال التأليف والترجمة متخلفة جدا. وهي بالتأكيد أقل من الأجور التي تقدفعها الصحف على ما يكتب عندها ويقال في بلادنا أن همنا الأكبر هو وضع حدّ للشعب الاسرائيلي، وأنا أتساءل : أبقلة الرصانة في الجامعة، وارهاق الاساتذة بالتدريس والهبوط لرواتبهم إلى أدنى الدرجات يتقدم الانتاج العلمي ؟ والحقيقة ان الشروط التي نحن فيها هي أفضل ما يمكن لتقدم الجهل لا لتقدم العلم. وهذا فعلا ما نحصل عليه جزاء وفاقا.

واذكر اني سألت احد وزراء التخطيط عما اذا كانت خطط التنمية تأخذ بالاعتبار ضرورة تنمية الانسان ليكون في مستوى خطط التنمية فأجاب اننا لا ينقصنا إلا هذا، وكان هازئا بطبيعة الحال.

الصناديق والابداع

ويمكن التساؤل أخيرًا عما إذا كانت المصارف القومية الموجودة في الوطن العربي تعنى بالابداع وتخصص له شيئا من أموالها أو أرباحها. ولقد حُمل إليّ من أنظمة هذه المصارف ثلاثة كبيرة أولها صندوق التنمية العربي والثاني هو المؤسسة العربية لضمان الاستثمار وقرأتها جميعا بامعان فلم اجد فيها اثرا لما يسمى تشجيع الابداع. وخطر ببالي أنه لا بدّ من أن يكون فيها شيء من هذا النوع ولكني لم احسن القراءة أو أني احسنتها ولكني لم افهم المعنى.

بقي ان نتساءل عما اذا كان هنالك مصارف متخصصة تعنى بتنمية الابداع أو الثقافة جملة، وعما إذا كان الألكسو العربي بمثابة مؤسسة وظيفتها تشجيع الثقافة أو الابداع أو كليهما، وأقول في نفسي لا بدّ انها كذلك. ولهذا السبب تجود عليها الدول العربية (بأعظم) المخصصات المالية.

هوامش

(1) انظر كتابه : المنقذ من الضلال.

(2) انظر تفاصيل أخرى في الكتاب المشار اليه : «تعلم لتكون»، ترجمة الدكتور حنفي بن عيسى، في الصفحات 322 وما بعدها.

(3) انظر الصفحة 141 وما بعدها من هذا الكتاب.

(4) la science française مطبوع لدى كولان Colin.

(5) انظر أسماء حائزي هذه الجائزة في موسوعة أوينفر ساليس في مادة : ذوبل.

(6) الكتاب المذكور ما يزال غير مترجم الى العربية.

(6) (مكرر) : رونيه بواريل R. Boirel.

(7) من المناسب ان نشير الى ان الكتاب الذي ننقل عنه، وهو كتاب René Boirel عن الابداع l'Invention، مطبوع عام 1966 للمرة الثانية بعد طبعته الأولى عام 1950،
الأمل لم يصبح حقيقة بعد. أما نحن فنرى انه اصبح حقيقة مؤكدة. بعد أتمته الصناعة مع ان الفارق الزمني لا يصل الى ربع قرن بل انه اصبح حقيقة قبل أيامنا هذه (1989) بزمن لا بأس به.

(8) انظر كتاب Marc Bercé الذي عنوانه Aroilus والتعاطف أكبر التعاطف مع الحضارة العربية بدء من الصفحة 580 وما بعدها.

(9) موسوعة أونيفر ساليس، مادة Rendissoince.

(10) ورد هذا الاستشهاد في كتاب les Aralees لمؤلفه Marc Bergé، ص 596.

(*) أخذ هذا الاحصاء من كتاب l'Etat du monde لعام 1989-1990.

تكريم المبدعين العرب

في ضوء التجارب القطرية والقومية في الوطن العربي

سمر روحي الفيصل

المبدعون تعبير عن أنّ الأمّة قادرة على أن ترفد الحضارة الانسانية والقوميّة بنسغ جديد يحفظ الحياة، ويعمل على استمرارها، ويدفعها إلى المجد والسّؤدد. وليست الأمّة العربيّة عاقرًا، وما كان لها أن تكن كذلك وهي تملك عددًا وافرًا من المبدعين في العلوم والآداب والفنون. غير أنّ المبدعين يحتاجون دائمًا إلى الشّعور بأنّ الأمّة التي يعملون على رفعة شأنها تقدّرهم وتحترمهم وتضعهم حيث يجب أن يوضعوا في السّلّم الاجتماعيّ. وربّما كان تكريم هؤلاء المبدعين حافزًا على الإبداع، وسبيلًا من سبل الاحتفاظ بالكفاءات داخل الوطن العربيّ، إضافة إلى تعبيره عن الشّكر والتّقدير والاحترام. وتكاد القاعدة الذّهنيّة تقول إنّ وطن المبدع هو المكان الذي تتوافر فيه قيم الرّعاية والحبّ والاحترام والحرّيّة. فإذا سادت قيم الجحود والنّكران، وسيطر مناخ القمع والإهمال، صفّق المبدعون بأجنحتهم وطاروا بعيدًا عن الوطن الذي أنجبهم ولم يستطع المحافظة عليهم. فما موقف الأمّة العربيّة من مبدعيها ؟ وما أساليب تعبيرها عن هذا الموقف ؟.

يشير الواقع العربيّ إلى مجموعة من أساليب التّكريم لجأت إليها الأمّة العربيّة في القرن العشرين بغية التّعبير عن احترامها مبدعيها وتقديرها لهم واعتزازها بهم. ومن أبرز هذه الأساليب :

أ) منح أوسمة الاستحقاق من رئاسة الدّولة[1].

ب) منح جوائز سنويّة تقديريّة وتشجيعيّة[2].

ج) تسمية مدارس وأحياء وقاعات ومسابقات وملتقيات[3].

د) نشر المؤلّفات المطبوعة والمخطوطة[4].

هـ) إصدار الكتب ونشر الدّراسات والملفّات والمقالات وتخصيص ندوات في الإذاعة والتّلفاز والجمعيات والمراكز الثّقافيّة والاتّحادات للحديث عن أعمال المبدعين[5].

تتّسم هذه الأساليب بالتّنوّع حتى أنّ الباحث يكاد يعجز عن الإضافة إليها تبعًا لمراعاتها ألوانًا من التّكريم معنويّة وماديّة، رسميّة وشبه رسميّة، آنيّة ومستمرّة. كما أنها تكاد تكون شاملة الوطن العربيّ كلّه تقريبًا، لا تنفرد بها جهة، ولا يتباهى قطر باتّباعه أسلوبًا لا تعرفه الأقطار الأخرى. بل إنّ التّجارب القطريّة والقوميّة مُجمعة على الأسباب المفضية إلى تكريم المبدعين العرب، وهي ـ عمومًا ـ وفاة المبدع أو بلوغه سنًا معيّنة أو نيله جائزة من خارج وطنه(6). وتدخل ساحة الأسباب مسوّغات أخرى للتّكريم كالعصبيّات السّياسيّة والطّائفيّة والحزبيّة، لكنّها محدودة الأثر، مقصورة على أتباعها، بعيدة عن الاعتراف العامّ بها. ومهما يكن أمر أسباب التّكريم فإنّ بينها سببًا له سيادة واضحة هو الاهتمام بالمبدع بعد وفاته. هذا السّبب يعلو ولا يُعلى عليه، وهو أثير لدى العرب، يثير فيهم قدرًا من تبكيت الضّمير. وليس بغريب في الوطن العربيّ تألق المبدعين بعد وفاتهم، ونيلهم بعد فنائهم تقديرات وأحكام قيمة ما كانوا يحملون بها في حياتهم. وهناك من أصاب ثروة وشهرة لاهتمامه بمبدع انتقل إلى ربّه دون أن يستفيد من إنتاجه الإبداعي.

هذا كلّه يشير أوّل وهلة إلى أنّ الأمّة العربيّة غير غافلة عن مبدعيها، لكنّ إنعام النّظر في التّجارب القطريّة والقوميّة يثير مشكلة المعيار الذي استند إليه القائمون بالتّكريم. ذلك أنّ المعيار الوحيد المعتمد هو شهرة المبدع في العلوم أو الآداب أو الفنون. وهذه الشّهرة دليل لا يُستهان به على أنّ اسم المبدع وصل إلى النّاس، لكنّه دليل يفتقر إلى المصداقيّة العلميّة. فمن السّهولة بمكان، في العصر الحديث، بوساطة وسائل الاتّصال المسموعة والمرئيّة، رفع الإنسان درجات تجعل المشاهدين والمستمعين يؤمنون به وينفعلون بآرائه وقد ساعدت الصّحافة والأحزاب والسّياسة على صنع مجموعة من العاملين في الحقول المعرفيّة المختلفة، فأكسبتها الشّهرة وجعلت قولها فصلًا. وتبدو الشّهرة في هذه الحال زائفة ولبوسًا فضفاضًا، لكن النّاس يصدّقونها ويصفّقون لها ويقبلون تكريمها. بيد أنّ هناك شهرة حقيقيّة يكتسبها المبدع بصبره ودأبه وإنتاجه وبشيء من الاستفادة من وسائل الاتّصال الحديثة. وعلى الرّغم من ذلك فإنّ تمييز الغث من السّمين، الزّائف من الحقيقيّ، عسير جدًا إذا كان المعيار المعتمد للتّكريم هو الشّهرة وحدها. ذلك أنّ هناك مبدعين لكنهم يفتقرون إلى الشّهرة. وهؤلاء ـ بطبعهم ـ بعيدون عن الأضواء، فهل يعني ذلك حرمانهم من التّكريم ؟.

يشير واقع التّكريم في الوطن العربيّ إلى أنّ هناك اعتمادًا كبيرًا على شهرة المبدع. وقد آن الأوان لتعزيز التّجارب التي استندت إلى معيار الإبداع في أثناء تكريمها المبدعين العرب. وهذا المعيار، باختصار، يستند إلى «الأصالة» وصفاتها : الجديد والنّافع والنّادر. ويمكن القول إنّ جوائز الدّولة التّقديريّة والتّشجيعية في مصر والعراق والأردن(7)، وأوسمة الاستحقاق في سورية، وجوائز مؤسسة الكويت للتّقدّم العلميّ(8) والملك فيصل العالميّة(9) وسلطان عويس ومؤسسة شومان تستند إلى معيار الأصالة، وتعدّه مسوّغًا رئيسًا من مسوّغات التّكريم. وقد قادها هذا المعيار إلى تكريم مبدعين مغمورين أحيانًا، كما قاد القائمين على جائزة «جونكور» في فرنسة إلى منح جون أنطون نو، وهو روائيّ مغمور، أولى الجوائز عام 1903. ولا شكّ في

أنّ الحكم على أصالة الإبداع ليس يسيرًا دائمًا، إلّا أنّه ـ في حالاته كلها، وفي طبيعته الخلافيّة ـ أكثر دقّة من الاكتفاء بمعيار الشّهرة. فهو يفرض اصطناع لجان اختصاصيّة قادرة على فحص الإبداع فحصًا علميًا، وعلى الاتّفاق على الحدود الدّنيا المؤهّلة للتّكريم، ممّا يُبعد المسوّغات الخارجيّة ويضيّق حدود تأثير الشّهرة.

على أنّ اصطناع معيار الأصالة يحتاج إلى أن يتّصف القائمون على التّكريم بشيء غير قليل من المبادرة وسعة الاطّلاع. إذ أنّ السّائد الآن هو قبول طلبات التّرشيح للجوائز من المؤسّسات الرّسميّة. وهذا نقص يجب تلافيه[10]، لأنّ اللّجان الاختصاصيّة تفحص الإنتاج الذي يردها من المؤسّسات الرّسميّة، فإذا لم يكن المبدع قريبًا من إحدى المؤسّسات أو عاملًا فيها فقد فرصة التّرشيح ومنافسة أقرانه في أثناء فحص الإنتاج العلميّ.

ثمّ إنّ تجارب التّكريم التي تستند إلى معيار الأصالة مازالت قليلة في الوطن العربيّ، ولا تتمتّع في الأقطار التي تنهض بها بالدّيمومة لارتباطها بالعامل الاقتصاديّ حينًا، وبالعامل السّياسيّ أحيانًا. وإذا كانت الدّعوة إلى تعميم تجربة الجوائز التّقديريّة والتّشجيعيّة مفيدة، فإنّها لا تحجب ما قدّمته التّجارب الأخرى، كجائزة الأمير محمد بن فهد للتّفوّق العلميّ[11] في السّعوديّة، وجائزة الدكتور طه حسين في مصر، وجائزة بلدية حلب في سورية، وجائزة جمعية العقّاد الأدبيّة بالقاهرة، وجائزة عرار في الأردن[12]، وجائزة مارون عبود في لبنان، وجائزة كلّية التّربية بدمياط في مصر، وغيرها. ذلك أنّ هذه التّجارب سعت إلى ترسيخ تقليد التّكريم في الوطن العربيّ، وعبّرت عن قيم التّقدير والاحترام للمبدعين وقدّمت ـ في الوقت نفسه ـ الحقائق الأربع التّالية :

أ) اتّجاه التّكريم من القوميّة إلى القطريّة :

أقامت الجامعة المصريّة في 18 حزيران 1912 حفلًا لتكريم خليل مطران بمناسبة حصوله على وسام من الخديوي عباس. بيد أنّ السّاحة الثّقافيّة العربيّة لم تنظر إلى هذا الموضوع نظرة قطريّة، وإنما عدّته حدثًا قوميًا وراحت تحتفي به دون أن تنظر إلى قطره. كذلك الأمر في حفل التّكريم الذي أقيم في طرابلس (لبنان) عام 1928 لتكريم الشّاعر عبد الحميد الرّافعيّ. فقد عُدّ هذا الحدث عربيًا، شارك فيه أحمد شوقي وغيره من رجالات الأدب في الأمّة العربيّة. وليس الهدف من المثالين السّابقين غير الإشارة إلى أنّ التّكريم في النّصف الأوّل من القرن العشرين كان يتّسم بالسّمة القوميّة الصّرف، لكنّه بعد الاستقلالات العربيّة بدأ يتّجه اتّجاهًا قطريًا واضحًا. إذ كثر المبدعون المحلّيّون الذين لم تجاوز شهرتهم حدود بلدانهم. كما كثر في العقود اللّاحقة عدد المبدعين الذين اشتهروا في مناطقهم ومحافظاتهم دون أن يجاوزوها إلى غيرها. وتلك، في حالتها القطريّة على أقلّ تقدير، تعبير عن أن الحواجز السّياسيّة أنتجت حدودًا صفيقة من العزلة الثّقافيّة، بحيث غدا من العسير ذيوع الإنتاج الإبداعي في الأقطار العربيّة كلّها، وبات من المحتمل دائمًا ألّا يتمكّن الإنتاج نفسه من

الانتشار في أرجاء القطر الواحد. وليست العلّة في نقص الإبداع لدى المبدعين، وإنّما هي كامنة في عجز هذا الإبداع عن القفز فوق الحدود المصطنعة. وقبل أيّة دعوة إلى التّكريم على المستوى القوميّ لا بدّ من إتاحة الفرصة أمام الإبداع العربيّ للتّنقّل الحرّ بين الأقطار العربيّة. ذلك أنّه لا معنى لتكريم مبدع في قطر لا يعرفه، ولا جدوى كبيرة من إبداع أصيل حكمت عليه الظّروف السّياسيّة العربيّة بالسّجن داخل الأسوار القطريّة.

ب) الآنيّة وعدم الاستمرار :

مازالت غالبيّة تجارب التّكريم في الوطن العربيّ آنيّة لا تتمتّع بالاستمرار تبرز في مناسبات معيّنة، أو سنوات محدّدة، ثمّ تختفي. فقد شُكّلت في لبنان لجنة لتركيم الشّاعر كمال خير بك[13]، ثمّ اختفت بعد جمع قصائده في ديوان. كما كرّم الملتقى الأدبيّ في بيروت الباحث أنيس فريحة[14]، ثمّ صمت عن المبدعين الآخرين، ونظّمت محافظة أسوان مسابقة عام 1978 عن فكر العقّاد وفلسفته، ثم تخلّت عن متابعتها في السّنوات اللّاحقة، تلك أيضًا حال جائزة الدكتور طه حسين[15]، وجمعيّة العقّاد الأدبيّة بالقاهرة[16]، ومؤسّسة شومان بالأردن[17]، وكلّيّة التّربية بدمياط[18]، ودار رواد النّهضة بلبنان[19]، والمجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب واتحاد الكُتّاب العرب في سورية[20] وجائزة مي زيادة بالقاهرة. فهذه كلّها تجارب أملاها الشّعور بالتّقصير حيال المبدعين العرب، وقادت إليها أحيانًا عوامل سياسيّة وشخصيّة، لكنّها، في مجملها، آنية غير مستمرّة لم تتمكّن من جعل التّكريم تقليدًا ثابتًا لا تؤثر فيه الأهواء والمناسبات، كما أنها لم تستطع الاستفادة من تجاربها على كثرتها في ترسيخ شؤون التّكريم وأهدافه وأصوله.

ج) اللّفظيّة :

غلبت اللّفظيّة على كثير من تجارب التّكريم، فغدت مقصورة على حفل خطابيّ يتوالى على منبره أناس يضمرون نيّات حسنة وقدرات خطابيّة تمدح المكرَّم وتشكر له ما قدّمه للوطن العربيّ. وقد يقترن ذلك بمداليّة أو طاقة زهر ومقالة مدحيّة في إحدى الصّحف، ولا شيء وراء ذلك. والحقّ أنّ التّكريم على هذا النّحو اللّفظيّ مقبول وضروريّ، وليس من المفيد توهينه. إذ أن الكلمة الجميلة تنعش المبدع وتضعه على مشارف الأمل، وتجعله يؤمن بأنّ جهده لم يضع سدى. بيد أنّ المشكلة الرّئيسة في هذا الاتّجاه اللّفظيّ هي العلّة الاقتصاديّة التي يعلنها القائمون على التّكريم. فهم يقولون إنّ فقر ذات اليد هو الذي يجعلنا نقصر التّكريم على الحفل الخطابيّ. وهم صادقون طبعًا، إلّا أنّهم ينسون أو يتناسون الأموال الوافرة التي تنفق على أمور آنيّة وأتباع منافقين، وتحجب عن المبدعين خصوصًا وعن العمل الثّقافيّ عمومًا. ولعلّ فقر المؤسّسات المعنيّة بالإبداع والمبدعين تعبير جليّ عن النّظرة القاصرة إلى الحاضر والمستقبل عند من يملكون القدرة على مدّها بالمال وأسباب الحياة.

د) المعاصرة :

قيل إنّ المعاصرة حجاب. وهذا صحيح مقبول في الحدود الطّبيعيّة التي تجعل المثقّف يخفق في تقييم معاصره تقييمًا دقيقًا. بيد أنّ المعاصرة انحرفت عن القصد الطّبيعيّ السّليم، فغدت داء وبيلًا من أعراضه :

1 ـ إهمال المبدع ما دام حيًّا، والإقبال عليه بعد وفاته. وفي سورية مثال يعرفه المثقفون جيدًا، هو العوز الذي لازم العلامة خير الدين الأسدي طوال حياته، وإيداعه في أخريات حياته دارًا للعجزة، وموته فيها وحملة في سيارة (بيك آب) دون تابون، ودفنه في حفرة بين قبرين دون أن يشيعه أحد[21]. وهذا المثال ليس غريبًا في الوطن العربيّ، لأنّ عددًا من المبدعين غادر الدّنيا غير آسف على ما لقيه فيها من إهمال. كما أنّ هناك مبدعين كثرًا غادروا الوطن العربيّ حين شعروا أنّهم عرضة للإهمال.

2 ـ إهمال المبدع في أثناء نشاطه وقدرته على الإبداع، والاهتمام به في أخريات حياته بعد أن يبلغ سنًا يخيّل إلى العاقّين أنّه ما بقي فيه عزم يستطيع استعماله في منافستهم[22].

3 ـ التّضييق على المبدعين في بيئاتهم ومن أقرانهم. وهذا التّضييق يعرفه القاصي والدّاني. إذا أنّ الشّاعر يعتقد أنّ زميله الشّاعر ليس أفضل منه، ومن ثَمّ يحول ـ إذا كان قادرًا ـ دون تكريمه. كذلك الأمر في الحقول الإبداعيّة الأخرى، ممّا ينمّ عن أنّ المعاصرة انقلبت إلى ضعف في الوعي، وقدر من الأنانية والحقد وضعف الثّقة بالنّفس. ويرد التّضييق أحيانًا من أناس يختلفون في انتماءاتهم العقديّة. وقد قاد هذا الاختلاف العقديّ إلى الوهم بالعداوة، وإلى السّعي إلى تعطيل أيّة محاولة لتكريم الخصم العقديّ الحقيقيّ أو المتوهَّم، بل التّنكر لإبداعه، والعمل على تحريض الأنصار على مهاجمته والنّيل منه.

ومهما يكن أمر أدواء المعاصرة فإنّ الباحث يملك دليلًا على انحرافها لا يشكّ فيه أحد، هو فقدان التّوازن بين تكريم المبدعين المعاصرين والمبدعين القدامى. فقد آمنت الجامعات العربيّة ـ إلى عهد قريب ـ بصواب توجيه طلابها إلى دراسة أعلام التّراث العربيّ. ومن ثَمّ أُلّفت مئات الكتب والرّسائل الجامعيّة عن هؤلاء الأعلام، إلى أن اضطراب الجامعات إلى تشقيق القول في دراسة العلم الذي سبق للآخرين دراسته. فظهرت دراسات وافرة عن المتنبي وأبي العلاء وأبي نواس وغيرهم، وكانت في مجملها تكريمًا حقيقيًا لا تشوبه شائبة. لكنّ أحدًا لا يدّعي أنّ العصر الحديث خلا من مبدعين يستحقّون القدر نفسه من الدّراسات التي تتبنّاها الجامعات العربيّة وتدعو طلابها إلى النّهوض بها بعيدًا عن حجب المعاصرة. وإلّا فإنّ مبدعين من أمثال أنور المعداوي ومحمد مصطفى حمام وعبد الحميد الديب وفهد العسكر وطه الرّاوي وحامد المنهوري ومحمد المبارك ومحمد كرد علي والبدوي الملثم سيبقون في منأى عن التّكريم الذي ناله جزئيًا طه حسين والعقّاد والمازني والرصافي وجبران ومطران ونعيمة والسياب وغيرهم نتيجة عزوف الجامعات العربيّة عن الإيمان بأنّ الأمّة الميتة هي التي ينقطع إبداع أبنائها، وأنّ

الأمّة العربيّة مازالت حيّة تملك قدرًا كبيرًا من المبدعين، وستلد في أحضانها كوكبة أخرى تصل ما قدّمه سابقوها وتعرف كيف تستفيد منه.

وبعد،

فالسّؤال عن مسوّغات هجرة الأدمغة العربيّة ليست له إجابة خارج المجتمع العربيّ الذي لم يستطع توفير وسائل المحافظة على أصحاب هذه الأدمغة. ولا شكّ في أنّ توفير مناخ الحرّيّة خير تكريم للمبدع والإبداع، لكنّنا في الحدود الضيّقة لمفهوم التّكريم نلاحظ أنّ هجرة الأدمغة العربيّة أو بقاءها في وطنها منسيّة لا يرتبطان بفقدان الحرّيّات قدر ارتباطهما بالأساليب العلميّة التي يصطنعها المجتمع للمحافظة على كفاءاته البشريّة، وإذا كان التّكريم واحدًا من هذه الأساليب، فمن غير اللاّئق بقاؤه عرضة للأهواء الفرديّة والتّقويمات الانطباعيّة والجهود الخيّرة والنّيّات السّليمة. ومن العبث الظّنّ بأنّه من النّوافل، وأنّ المبدع يُبدع في الظّروف المواتية وغير المواتية. ولا بدّ من التّذكير بأنّ أحمد زكي أبو شادي لم يكن المبدع الوحيد الذي اضطهد في وطنه ومن أقرانه الشّعراء والأدباء، فغادر مصر ليتنسّم هواء الحرّيّة(23). ذلك أنّ الوطن العربيّ يكرّر تجربة أبي شادي كلّ يوم، فيخسر إبداعات قادرة على النّماء والإفادة. ولهذا السّبب لا بدّ من تعزيز الجوائز التّقديريّة والتّشجيعية المستندة إلى المفهوم العلميّ للإبداع، القادرة على البحث عن المبدعين دون حاجة إلى وساطة الحكومات والمؤسّسات. على أن تشمل الجوائز المبدعين كافّة، من تقدّم في الإبداع ومن بشّر به. ولا بدّ في الوقت نفسه من البحث عن صيغ قوميّة لتكريم المبدعين، بعيدًا عن الآنيّة وأدواء المعاصرة، وعن الظّنّ بأنّ الجائزة المادّيّة وحدها تعبير كاف عن الاعتراف بأهمّيّة المبدع في الوطن العربيّ. فالتّكريم ـ في جوهره ـ سلوك يوميّ يجسّد ما أبدعته قرائح العلماء والأدباء والفنّانين، وسعي إلى تعزيز إنجازات الماضي المشرقة، وعمل من أجل المستقبل العربيّ الوضيء، وإذا كان المبدع يخالف مجتمعه فإنّه يخالفه ليقدّم له إبداعًا ينهض به، ويرفعه درجة في سلّم الرّقي الحضاريّ. فهل لدينا ـ على المستوى القوميّ ـ أيّة محاولة لصنع ثبت بالمبدعين(24) يضمّ ما قدّموه للأمّة العربيّة ؟ وهل هناك محاولات لتقليد ما كانت القبيلة العربيّة تفعله حين ينبغ من بين أفرادها شاعر أو خطيب ؟ هل أصابتنا لوثة السّياسة بمقتل جعلنا عاجزين عن معرفة مبدعينا وتقديرهم ؟...

★ ★ ★ ★

إنّ الأسئلة كثيرة والإجابات عسيرة في المجتمع العربيّ. بيد أنّ الباحث يقترح الاهتمام بالأمور التّالية :

1 ـ دراسة المبدعين وتدريسهم :

يؤمن الباحث بأنّ الجوائز المادّيّة والكلمات الطّيّبة التي تسعى إلى المبدع ضروريّة، لكنّها غير كافية لارتباطها بالآنية. ذلك أنّ ظروف التّكريم غير مواتية دائمًا، فإذا سنحت للمبدع مرّة

فإنّ هناك احتمالًا كبيرًا بألّا تسنح له ثانية. وهذا يعني أنّ واقع التّكريم لا يغادر التّقدير والاحترام إلى تجسيد أفكار المبدع وآرائه وإنجازاته تبعًا للآنيّة التي ربط نفسه بها. وليست هناك إمكانية للتّخلّص من هذه الآنيّة غير السّعي إلى ترسيخ نقيضها. أعني : إبقاء المبدع حيًا مؤثّرًا في المجتمع. ووسيلة ذلك معروفة، هي دراسته من وجهات نظر مختلفة، ودفعه إلى مناهج التّعليم الثّانوي والجامعيّ، وتوجيه طلاب الدّراسات العليا إلى البحث في جوانب إبداعه. على أن يكون ذلك كلّه مقيّدًا بالمنهجيّة العلميّة التي تنفي القداسة عن المبدع، وتبتعد عن كيل الأماديح له، وتدخل حقل البحث بعد أن تخلع من أذهان الباحثين التّأثّر المسبق بأهميّة المبدع وأصالته في حقل إبداعه. ولا سبيل إلى الإفادة من المبدعين إذا سلك الباحثون طريقًا أخرى. ذلك أنّ المديح يحجب التّحليل والنّقد، كما تحجبه القداسة والإيمان المسبق بأهميّة المبدع. في حين تفرض المنهجيّة العلميّة نوعًا من التّكريم أكثر عمقًا، هو تحديد الجديد النّافع الذي قدّمه المبدع، لتتمكّن الأجيال من الاستفادة الموضوعيّة من مبدعيها دون أن تجلس عاجزة عن الفعل. وليس هذا الأمر بجديد، لأن الإبداع درجات وليس درجة واحدة. فيه المألوف العاديّ، والغريب الجديد، والعبقريّ الأصيل. ومن غير المفيد النّظر إلى إبداع المبدعين العرب على أنّه درجة واحدة، لأنّ العاملين في الحقول الإبداعيّة المختلفة سيعتقدون أنّهم جميعًا أهل للتّكريم الذي ناله بعض المبدعين دون بعض.

هل يعني ذلك أنّ دراسة المبدع مقيّدة أيضًا بحدود مقبولة من الإبداع يقرّرها الاختصاصيّون في علم النّفس بعون من الاختصاصيّين في الحقل المعرفيّ الذي ينتمي إليه إبداع المبدع ؟... إنّ هذا ضروريّ في رأي الباحث لأنّه يوفّر الأساس السّليم لمعيار الأصالة، وهو المعيار الذي قلنا إنّه المسوّغ الوحيد لتكريم المبدع. بل إنّ وضوح هذا المعيار وتحديده يحسمان كثيرًا من الجدل حول طبيعة التّكريم الخلافيّة، على الرّغم من أنّهما يبقيان نسبيّين في الآداب والفنون، وقريبين من الدّقّة في العلوم. ولا بدّ في الحالات كلّها من إتاحة الفرصة لدراسة المبدعين كافّة، دون قيود تفرضها الآراء والانطباعات والاختلافات الشّخصيّة والعقديّة، ودون الرّكون إلى عامل الزّمن الذي يغربل أحيانًا القمح والزّؤان فيُبقي الأوّل ويُسقط الثّاني، ويغفل في أحايين أخرى عن قمح طيّب مفيد يخالطه زؤان أصفر وأسود فلا يبين بفعل الزّمن الغثّ من السّمين.

2 ـ طباعة كتب المبدع وتوزيعها :

إذا اطمأنّ المجتمع إلى إبداع أحد أبنائه فإنّه مطالب بتوفير الوسائل المادّيّة لدراسته وتدريسه. والمراد هنا توفير كتب المبدع وتوزيعها توزيعًا حسنًا في الوطن العربيّ. ذلك أنّ الكتاب العربيّ يُطبع، في الأعمّ الأغلب، مرّة احدة. يستوي في ذلك الجيّد والمتوسط والرّديء. فإذا مرّ زمن فُقد الكتاب، ونسي الجيل الجديد ما قدّمه السّابقون عليه. ومقبرة الكتب العربيّة مملوءة بالصّالح المفيد وبالغثّ المرذول، ولا بدّ من استراتيجيّة محدّدة لإعادة طباعة الكتب الجيّدة كلّ عشرين سنة على أقلّ تقدير. ويمكن القول على سبيل التّمثيل لا الحصر إنّ الدّار

القوميّة للطباعة والنّشر بمصر أعادت عام 1964 ضمن سلسلة المكتبة العربيّة طباعة مجموعتي «إحسان هانم» لعيسى عبيد، و «درس مؤلم» لشحاته عبيد، الصّادرتين عام 1921 و 1922. وقد ساعدت إعادة الطّباعة على تذكير الدّارسين بهذين الرّائدين في حقل القصّة القصيرة بعد أن نسيتهما الأجيال اللّاحقة من الأدباء والدّارسين والقراء. وحين توافرت هاتان المجموعتان أُعيد النّظر في بدايات القصّة الواقعيّة، وفي مفهوم لغة الحوار، وفي طبيعة الصّراع الأدبيّ بين المجدّدين والمحافظين، وغير ذلك من الأمور التي نُسبت أحيانًا إلى محمود تيمور أو غيره من المبدعين. والآن، بعد ربع قرن على إعادة طباعة هاتين المجموعتين، يلاحظ الباحث أنّ اسمي هذين الرّائدين بدأ يختفي من الدّراسات التي ينهض بها الباحثون الجدد. ولو كانت هناك استراتيجيّة محدّدة في حقل الكتاب العربيّ لأيقن القائمون على النّشر أنّ إعادة طباعة هاتين المجموعتين فرض وليست نَفْلًا. ولو تذكّرنا ما جرّه سوء توزيع المجموعتين على عيسى وأخيه شحاته من حسرات لأدركنا أنّ إعادة الطّباعة عام 1964 لم تستطع القضاء على آفة التّوزيع السّيء القديمة، مما جعل المجموعتين محدودتي الانتشار، إضافة إلى أنّهما محدودتا النّسخ، لا ترتفعان فوق خمسة آلاف نسخة إن أحسن الباحث الظّنّ.

إنّ الأمثلة كثيرة، ولا حرج في أن نتذكّر رائدًا آخر، هو علي خلقي الذي نسيه الأدباء والقرّاء سنوات قبل أن يبعث فيهم حيًا وَيخالطهم من جديد ويلقى شيئًا من تكريمهم قبل فناء جسده. فلهذا الرّائد مجموعة قصصيّة واحدة، هي «ربيع وخريف»، صدرت عام 1931 ثم اختفت فنسيها الباحثون والقراء. وبعد سبع وعشرين سنة كتب عنها الدكتور شاكر مصطفى، وهو باحث ثقة، فقال إنّها تضم سبع قصص في تسعين صفحة، وتابعة في ذلك بعد ست عشرة سنة باحث آخر هو عادل أبو شنب. ثم أعاد اتحاد الكتّاب العرب طباعة المجموعة عام 1980 مضيفًا إليها قصصًا أخرى بينها قصة عن حرب تشرين. والسّؤال : كيف يستقيم الحكم على ريادة علي خلقي إذا عرفنا أن مجموعة «ربيع وخريف» الصّادرة عام 1931 تضمّ أربع قصص ونصف القصّة ليس غير، وأن عليًا نفسه غرّر بشاكر مصطفى حين أرسل إليه سبع قصص. وحين أعدّت المجموعة للطّباعة في اتّحاد الكتّاب العرب لم يلتفت المعدّ إلى توضيح هذا اللّبس، وخصوصًا عدد القصص والصّفحات (32 صفحة بدلًا من تسعين).

والحديث، بعد، ذو شجون. لكنّه يذكّرنا بضرورة التّخطيط السّليم لإعادة نشر الإنتاج الإبداعيّ للمبدعين العرب، كما فعلت وزارة الثقافة السّوريّة واتّحاد الكتّاب العرب والإدارة السّياسيّة في الجيش العربيّ السُوريّ حين أعادت نشر أعمال فؤاد الشّايب ومحمد الحريري وزكي الأرسوزي وصدقي إسماعيل والشّاعر القرويّ ومحمد مهدي الجواهري وعمر يحيى وبدر الدّين الحامد وداود قسطنطين الخوري وغيرهم. وإذا كانت مشكلة توزيع الكتب في الوطن العربيّ شائكة، فإنّ التّخفيف من آثارها السّلبيّة بالنّسبة إلى كتب المبدعين ممكن دائمًا، سواء أتمّ ذلك بوساطة إعادة الطّباعة في عدد من الأقطار العربيّة كما هي حال ديوان

الجواهري الذي طُبع في بغداد ودمشق، أم بوساطة النّصّ في الاتّفاقيات الثّنائيّة بين الأقطار العربيّة على صيغ لنشر كتب المبدعين وتوزيعها وتعريف القرّاء بها.

3 ـ رعاية المبدع :

ربّما كان المبدع العربيّ زهرة نجمت في قفر وسط الأشواك دون أن يغرسها زارع ويعتني بها محبّ. ونحن نتحدّث عن المبدع بعد أن تمكّن بجهده الشّخصيّ من إنجاز الجديد النّافع، ولكنّنا ننسى دائمًا أنّ هناك عددًا كبيرًا من الموهوبين الذين لم يستطيعوا مغالبة الصّعاب فقعدوا دون الإنجاز وماتت مواهبهم، كما ننسى أنّ هناك احتمالًا كبيرًا لانتقال المبدع إلى حقل العبقريّة، ومن ثَمّ انتقال إنجازه من الجديد النّافع إلى الجديد النّافع النّادر. وذلك، في جوهره، تجسيد للأصالة ودليل على أنّ المجتمع هو الذي يئد الموهبة أو يساعد على انتقالها إلى الإبداع والعبقريّة. وليس للمجتمع العربيّ يد طولى في تألّق مبدعيه، لكنّه يعين دائمًا على وأد الموهوبين وحجب المبدعين عن الانتقال إلى العبقريّة. وهذا أمر واضح معروف، لأنّ العبقريّ الذي يعبر ـ كما نص مصطفى سويف ـ حدود مجتمعه، ويسبق عصره، لا يستطيع أن ينتج إلّا ما يتناسب مع ما تلقّاه من فرص في مجتمعه لتغذية عبقريّته وتنميتها. إنّه يأخذ ليستطيع أن يعطي. فإذا غلب على مجتمعه العطاء زادت فرص الخصوبة أمامه. أمّا إذا غلب على مجتمعه الشّحّ والجدب فستدفن الإمكانيّة تحت التّراب (العبقرية والفن ـ ص 99). وإذا كنّا راغبين في تكريم المبدع فإنّنا مطالبون قبل ذلك برعاية المواهب التي أعلنت تفتّحها، حيثما وُجدت، لنعمل على قيادتها إلى الإبداع فالعبقريّة، وإلّا فإنّنا نبقى ننتظر ظهور المبدعين بالمصادفة، ونخسر إمكانات لو قُدّر لها العمل لساعدتنا على التّخلّص من أدوائنا.

★ ★ ★ ★

إنّ الاقتراحات السّابقة كلّها تحتاج إلى مناخ الحرّيّة وسيادة الوعي بأهمّية المبدعين في حاضر الأمّة العربيّة ومستقبلها، وإلّا فإنّ الإبداع العربيّ سيبقى مكبّلًا يحلم بالانطلاق بجناحين ليّنين لا يقويان على الطّيران.

الهوامش والإحالات :

(1) من المبدعين العرب الذين نالوا أوسمة استحقاق أو جوائز من رئاسة دولهم : محمد عبد الوهاب (مصر) ـ خالد المعاز (سورية) ـ خليل مطران (مصر) ـ جمال الغيطاني (مصر) [نال الغيطاوي جائزة الدولة عام 1980، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى] ـ ميخائيل نعيمة (لبنان) [تمّ تكريم نعيمة بمبادرة من الرّئيس الياس سركيس عام 1978. وقد تمّ هذا التكريم في حياة نعيمة، إذ أنه توفي عام 1988].

(2) من الجوائز السنوية جائزة الملك فيصل العالمية (السعودية) ـ جائزة سلطان عويس (الامارات العربية) ـ جائزة أبي القاسم الشابي (تونس) ـ جائزة بورقيبة (تونس ـ نالها محمود المسعدي عام 1981).

(3) المبدعون العرب الذين سُمّيت بأسمائهم مدارس وأحياء وقاعات كُثُر، منهم في سورية : سامي الدروبي ـ شفيق جبري ـ رفيق فاخوري. ومن الذين سُمّيت بأسمائهم ملتقيات ومسابقات : عباس محمود العقاد ـ طه حسين ـ مارون عبود ـ جبران خليل جبران ـ سعد صائب ـ أبو القاسم الشابي ـ مي زيادة ـ عبد الكريم الكرمي.

(4) من ذلك مثلًا إعادة نشر الكتب المطبوعة والمخطوطة لعباس محمود العقاد ـ طه حسين ـ غسان كنفاني ـ صدقي إسماعيل ـ زكي الأرسوزي ـ خليل هنداوي ـ فؤاد الشايب ـ أمين الريحاني ـ مي زيادة.

(5) صدرت مجموعة من الكتب عن توفيق يوسف عواد والطيب صالح وخليفة التليسي وأمين الريحاني ومي زيادة وأحمد شوقي ونجيب محفوظ وأبي القاسم الشابي ومحمد مندور وعبد الكريم الكرمي وخليل مطران وعباس محمود العقاد وغيرهم. كما أُقيمت ندوات حول مصطفى خريّف وعبد الله العلايلي ومحمد الحريري ومراد السباعي ومحمد روحي الفيصل ورضا صافي وأديب نحوي ومظفر سلطان. ونُشرت ملفات عن أنطون مقدسي وسليمان العيسى وعبد الكريم اليافي وإبراهيم كيلاني ووداد سكاكيني وعبد المعين الملوحي.

(6) كُرّم نجيب محفوظ كثيرًا بعد نيله جائزة نوبل للآداب عام 1988، كما كُرّم حسين مُروّة عام 1980 وعبد العزيز المقالح عام 1986 بعد نيلهما جائزة اللّوتس. كذلك الأمر بالنّسبة إلى سميح القاسم بعد نيله جائزة من فرنسة عام 1988، وعلي عقلة عرسان عام 1988 بعد نيله جائزة ابن سينا، انظر نص الكلمات والدّراسات والقصائد التي أُلقيت في حفل تكريم عرسان في مجلة الموقف الأدبيّ، العدد 211 ـ تشرين الثاني 1988.

(7) بدأت الأردن تمنح الجائزة التقديرية عام 1978. وقد مُنحت هذه الجائزة في عام 1979 للشاعر الدكتور فواز أحمد طوقان والدكتور محمود أبو طالب والفنان ياسر الدويل.

(8) بدأت مؤسسة الكويت للتقدم العلمي تمنح جائزتها عام 1981. وقد نالها الرّوائي جبرا إبراهيم جبرا عام 1986.

(9) صدرت الموافقة على إنشاء جائزة الملك فيصل العالمية عام 1982 من مؤسسة الملك فيصل الخيرية. انظر حول المؤسسة مجلة الفيصل ـ العدد 9 ـ 1978.

(10) جائزة سلطان عويس وجائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي هما الوحيدتان ـ في حدود ما يعلم الباحث ـ اللتان تقبلان الترشيح الشخصي إضافة إلى الترشيح من المؤسسات الرسمية.

(11) تُمنح جائزة محمد بن فهد للشباب المتفوّقين علميًا.

(12) رابطة الكُتّاب الأردنيين هي التي تمنح جائزة عرار. وقد نال هذه الجائزة عام 1981 الدكتور وليد سيف، ثم نالها سالم النحاس ومحمد القيسي وعبد الرحيم عمر وفدوى طوقان وسعدي يوسف.

(13) جمعت لجنة تكريم الشاعر كمال خير بك قصائده في ديوان ضم قصائد ديوانه القديم (البركان ـ 1960) وقصائد أخرى لم يضمها الديوان القديم كان خير بك نشرها باسم مستعار هو قدموس.

(14) شارك في تكريم أنيس فريحة الدكاترة نديم نعيمة ـ ميشال جحا ـ أحمد حاطوم.

(15) نال جائزة طه حسين عام 1987 الدكاترة زكي نجيب محمود ـ محمد طاهر حسنين ـ مصطفى عبد الغني.

(16) كرّمت جمعية العقاد الأدبية بالقاهرة عددًا كبيرًا من الرواد الراحلين، وخصوصًا طه حسين ـ إبراهيم عبد القادر المازني ـ أحمد شوقي ـ إيليا أبو ماضي ـ جبران خليل جبران ـ خليل مطران.

(17) عُنيت مؤسّسة شومان بشؤون البحث العلمي، وكانت تُمنح للعلماء الشبان. بدأ منحها عام 1980، ومن الذين نالوها عام 1986 : د. فؤاد الأسعد (الامارات العربية) ـ د. معين حمزة (لبنان) ـ د. راوية حمزة (مصر) ـ د. محمد فريوتي (الأردن) ـ د. صالح أبو إصبع (فلسطين) ـ د. جاد الياس إسحق (فلسطين) ـ د. محمد سليم شتية (فلسطين) ـ د. كميل نصار (لبنان) ـ د. عبد العزيز الزوكي (ليبيا) ـ د. مجدي محمود (مصر).

(18) كرّمت كلية التربية بدمياط الدكاترة شوقي ضيف ـ زكي نجيب محمود ـ بنت الشاطىء.

(19) اشترطت دار رواد النهضة للنشر في لبنان أن يكون صاحب أفضل أثر يُنشر في عام الجائزة معبّرًا عن خصوصية لبنانية. وقد فاز مارون عبود بهذه الجائزة عام 1981.

(20) لجأ اتحاد الكتاب في سورية إلى صيغ عدة لتكريم المبدعين، منها إقامة ندوات سنوية في فروع الاتحاد بالمحافظات لتكريم المبدعين الذين تضمهم هذه المحافظات وإقامة حفلات تكريم في مركز الاتحاد بدمشق، ونشر الكتب والملفات والدراسات. كما أنشأ ملحقًا شهريًا لجريدة الأسبوع الأدبي خاصًا بالمبدعين العرب. وأعلن عام 1988 جائزة تقديرية وأخرى تشجيعية.

(21) لمزيد من التفصيل، انظر : قلعة جي، عبد الفتاح رواس ـ العلامة خير الدين الأسدي، حياته وآثاره (دمشق 1980)، ص 29-30.

(22) كُرّم مظفر سلطان في سورية بعد بلوغه السادسة والسبعين، وقبل وفاته بأشهر (توفي في 1987/2/12)، وكرّم حسين مروة عام 1980 بعد بلوغه السبعين (توفي عام 1987).

(23) انظر ما كتبه روكس بن زائد العزيزي حول أبي شادي في مجلة أفكار (الأردن)، العدد 48 ـ تموز 1980.

(24) يقدّم الباحث هذا الثبت المستند إلى استقراء ناقص لأسماء المبدعين الذين كُرّموا في الوطن العربي، ويأمل أن يستدرك الأسماء الأخرى وهي كثيرة على أية حال :

	الاسم	عام التكريم أو نيل الجائزة
1	ـ خليل مطران (لبنان ـ مصر)	1903
2	ـ عبد الحميد الرافعي (لبنان)	1928
3	ـ ميخائيل نعيمة (لبنان)	1978
4	ـ د. فواز أحمد طوقان (الأردن)	1979
5	ـ د. محمود أبو طالب (الأردن)	1979
6	ـ ياسر دويك (الأردن)	1979
7	ـ محمود المسعدي (تونس)	1981

8	ـ جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين)	1981
9	ـ د. زكي نجيب محمود (مصر)	1987
10	ـ يحيى حقي (مصر)	
11	ـ نجيب محفوظ (مصر)	1988
12	ـ د. محمد طاهر حسنين (مصر)	1987
13	ـ د. مصطفى عبد الغني (مصر)	1987
14	ـ صلاح عبد الكريم (العراق)	1987
15	ـ د. محمد مصطفى (العراق)	1987
16	ـ حمدي غيث (مصر)	1987
17	ـ د. حسين مؤنس (مصر)	1987
18	ـ د. عبد العزيز صالح (العراق)	1987
19	ـ د. زينب صالح (العراق)	1987
20	ـ د. سيد عويس (مصر)	1987
21	ـ د. حسين نصار (مصر)	1987
22	ـ محمد البدوي (العراق)	1987
23	ـ د. محمد القصاص (العراق)	1987
24	ـ فاروق شوشة (مصر)	1987
25	ـ عادل حمودة (مصر)	1987
26	ـ محمد عصمت إبراهيم (مصر)	1987
27	ـ علية توفيق (مصر)	1987
28	ـ ثريا مهدي (العراق)	1987
29	ـ جمال الفيطاني (مصر)	1980
30	ـ مظفر سلطان (سورية)	1986
31	ـ د. حسين مروة (لبنان)	1980
32	ـ منير بعلبكي (لبنان)	1987
33	ـ توفيق توما (لبنان)	1987
34	ـ د. حسن صعب (لبنان)	1987
35	ـ حليم الحاج (لبنان)	1987
36	ـ أسعد البعلي (لبنان)	1987
37	ـ توفيق يوسف عواد (لبنان)	1987
38	ـ بطرس فهد (لبنان)	1987
39	ـ عبد اللطيف شرارة (لبنان)	1987
40	ـ مراد السباعي (سورية)	1983
41	ـ محمد روحي فيصل (سورية)	1984
42	ـ رضا صافي (سورية)	1985
43	ـ محمد عبد الكريم (سورية)	1987
44	ـ عبد الله العلايلي (لبنان)	1987
45	ـ أديب نحوي (سورية)	1987
46	ـ عبد الكريم الكرمي (فلسطين)	1987

47	ـ صلاح دهني (سورية)	1987
48	ـ د. محمد كامل عياد (سورية)	1987
49	ـ محمد الحريري (سورية)	1987
50	ـ فدوى طوقان (الأردن)	1983
51	ـ سعدي يوسف (العراق)	1986
52	ـ رياض نصور (سورية)	1988
53	ـ علي عقلة عرسان (سورية)	1988
54	ـ وداد سكاكيني (سورية)	1988
55	ـ زيناتي قدسية (فلسطين)	1988
56	ـ نصري الجوزي (فلسطين)	1988
57	ـ يوسف المحمود (سورية)	1988
58	ـ د. شاكر الفحام (سورية)	1989
59	ـ يوسف خليف (مصر)	1989
60	ـ صالح أحمد العلي (العراق)	1989
61	ـ محمد عبد الوهاب (مصر)	
62	ـ خالد المعاز (سورية)	
63	ـ سعد صائب (سورية)	
64	ـ عباس محمود العقاد (مصر)	
65	ـ د. طه حسين (مصر)	
66	ـ مارون عبود (لبنان)	1981
67	ـ جبران خليل جبران (لبنان)	
68	ـ أبو القاسم الشابي (تونس)	
69	ـ د. خليفة التليسي (ليبيا)	1989
70	ـ مي زيادة (لبنان)	
71	ـ خليل هنداوي (سورية)	
72	ـ أمين الريحاني (لبنان)	
73	ـ د. إبراهيم الكيلاني (سورية)	1989
74	ـ د. عبد الكريم اليافي (سورية)	1989
75	ـ عبد المعين الملوحي (سورية)	1989
76	ـ وداد سكاكيني (سورية)	1989
77	ـ أنطون مقدسي (سورية)	1988
78	ـ سليمان العيسى (سورية)	1989
79	ـ د. عبد العزيز المقالح (اليمن)	1986
80	ـ د. وليد سيف (الأردن)	1981
81	ـ سالم النحاس (الأردن)	
82	ـ محمد القيسي (الأردن)	
83	ـ عبد الرحيم عمر (الأردن)	
84	ـ كمال خير بك (لبنان)	
85	ـ أنيس فريحة (لبنان)	1989

86 ـ	د. فؤاد الأسعد (الامارات)	1986
87 ـ	د. معين حمزة (لبنان)	1986
88 ـ	د. راوية حمزة (مصر)	1986
89 ـ	د. محمد فريوتي (الاردن)	1986
90 ـ	د. صالح أبو إصبع (فلسطين)	1986
91 ـ	د. جاد الياس إسحق (فلسطين)	1986
92 ـ	د. محمد سليم شتية (فلسطين)	1986
93 ـ	د. كميل نصار (لبنان)	1986
94 ـ	د. عبد العزيز الزوكي (ليبيا)	1986
95 ـ	د. مجدي محمود (مصر)	1986
96 ـ	د. شوقي ضيف (مصر)	
97 ـ	د. عائشة عبد الرحمن (مصر)	
98 ـ	بهجت حسان (سورية)	1989
99 ـ	صلاح سالم (سورية)	1989
100 ـ	طريف صباغ (سورية)	1989
101 ـ	فؤاد عنتابي (سورية)	1989
102 ـ	فيض الله الفادري (سورية)	1989
103 ـ	علي الزيبق (سورية)	1989
104 ـ	د. نديم هنانو (سورية)	1989
105 ـ	هاشم فنصة (سورية)	1989
106 ـ	الياس قصبجي (سورية)	1989
107 ـ	عبد الله يوركي حلاق (سورية)	
108 ـ	د. عبد الله يوسف الغنيم (الكويت)	

علاقة المبدع العربي بالجماهير

خالد محيى الدين البرادعي

1 ـ هاجس التواصل :

المبدع من نتاج الكتلة البشرية التي نسميها الجماهير. وهو أحد معطيات البيئة التي يتواجد فيها، وارثًا مجمل خصائصها الحضارية من لغة وتفكير وعادات وتقاليد، وتصور إلى الذات والآخر، فمن الطبيعي أن يؤثر في هذه الكتلة البشرية بدرجة أقل أو أكثر مما يتأثر بها وينهل من ينابيعها وتؤثر فيه. مما يجعلنا نؤمن بأن الإبداع وثيقة اجتماعية بصورة أو بأخرى. لا بمعنى التوثيق التاريخي. بل بمعنى كونه «يرشح الخطوط العامة لتاريخ المجتمع ...»[1].

ومهما تباينت أو تقاربت نظريات النقاد وعلماء الجمال، الكلاسيكين والمحدثين حول علاقة الابداع بالمجتمع وعلاقة الانسان المبدع بالآخر. تظل أمامنا رؤية واضحة لهذه العلاقة من خلال كون المبدع يكتب وفي ذهنه ـ الآخر ـ الذي يتوجه إليه بالخطاب الإبداعي. سواء كان هذا الخطاب لغة يتكون منها الشعر والرواية والمسرح. أو ألوانا تتكون منها اللوحة. أو كتلة يتجسد فيها شكل معين. ولن تخدعنا ادعاءات بعض المبدعين في أنهم يجسدون رؤيتهم للعالم كما يرونها ولا يعنيهم الآخر. لأن هذا الادعاء بالذات انعكاس لسوء علاقة وانعدام تجاوب ينشأن بين المبدع والجمهور. وقد لا نبالغ اذا اعتبرنا الآخر هو الهاجس الذي يشكل عنصر القلق في ذات المبدع قبل وخلال عملية الابداع. كما لا نغالي اذا اعتبرنا المواد الأساسية التي تشكل لحمة الإبداع وسداه من مغطيات البيئة التي يتخلق المبدع والآخر فيها. ومجمل الهموم التي يعانيها الجمهور تتخذ صورًا جديدة شديدة الإتقان والإبهار بين يدي المبدع ما دام الكائن الأسرع استجابة، والشريحة الأكثر توهجا وإحساسا بالهموم والتطلعات وأنفذها قدرة على ترجمة الحلم الفردي والجماعي. والابداع عبر أجناسه وفروعه عملية **تأريخ وكشف ورفض وخلق.** فلا يستطيع المبدع أن ينسلخ من الشروط التاريخية التي تحكم وجوده. فهو ابن عصره بالضرورة ولا يكتفي بتصوير ما يراه ويحسه. بل يتجاوز التصوير الى الرسم ليتحول الإبداع من بساطة السرد وسذاجة التأويل إلى رؤيا الخلق والتفسير والتحليل، ليكون كشفا عن الممكن. وهو يرفض السائد المخالف لتطور الكائن الإنساني والمعوق. فيرفض القمع والرعب والإذلال والاستلاب التي تمارس على المجتمع. سواء كانت آتية من خارجه

أو متواجدةً ضمنه. ومهما حاول المبدع أن يلتزم الحياد حيال مشاكل مجتمعه ... يظل منحازًا إلى الإنسان المغلوب والمقهور والمتغرب. وإن ظهرت هذه الحالات في صيغة «الأنا» لأن المبدع أولا فرد في جماعته وخلية في الجسد الضخم ـ المجتمع ـ وبهذا المعنى لا تكون «أنا» المبدع الا «أنا» وهمية دراماتية(2) ليظل المبدع في أشد حالاته هروبا من الآخر ـ إذا أراد منغمسا في هذا الآخر لأنه جزء منه أصلًا، مع اختلافهما بقدرة التعبير وتحويل المألوف الى خارق والعادي إلى أسطوري.

والخلق أهم الحالات التي تميز الإبداع الفني عن نشاطات الإنسان الأخرى. ففي الشعر، الدراما، الرواية. رغم إيهامنا بسهولة ما يمر وما يحدث أو قدرة هذه الأحداث على اقترابها من السائد تظل تحولًا عن طريق اللغة إلى عالم خاص، هو الكون الذي يخلقه المبدع باللغة فيحول اللغة من مسارها النفعي إلى مسارها التنبئي والباعث اللذة. مستفيدًا من الثقل التراثي الذي تحمله المفردات عبر مرورها بتاريخ حضارة الجماعة. مما يؤثر ـ ولو على المدى البعيد ـ بسلوك الجماعة وتفكيرها وانماط حياتها، وإلا لا ضرورة للإبداع ولا مشروعية لتدفقه باستمرار جيلًا بعد جيل ونمطًا يتلو الآخر. فالإبداع إضافة للخبرة النوعية والجمالية إلى وعي الفرد.

وإذا غربلنا الكم المكتوب في العصور الحديثة في وطننا العربي لنحصل على النوع كابداع يحمل خصائصه الفنية وشروطه الجمالية وتوافقه بين الالتزام الطوعي بقضايا الجماهير. وترفه الفني المتمثل برشاقة الأداء وشفافية الرمز وتوظيف اللغة. لرأينا أن أرفع نماذج الإبداع الأدبي، خلق لعالم جميل. ورفض لعالم بشع.

2 ـ البحث عن الصيغة :

المبدع العربي المعاصر. وجد نفسه داخل دوائر متداخلة من الأنماط الأدبية الموروثة والمكتسبة المقبولة والمرفوضة. وليثبت شرط وجوده وضرورة استمراره أمام الجمهور كمعنيّ بإبداعه. كسر قيود التجارب السابقة. وانطلق الى عالم التجريب الذي انفتحت أبوابه منذ أواسط عصر النهضة ولم تغلق. وقد شملت التجارب مجمل أنواع الإبداع عامة. والإبداع الأدبي خاصة. الرواية، القصة، الشعر، المسرح. وحتى المقالة القصيرة، دون أن ننكر أثر التجارب الغربية في الإبداع العربي، واستجابة المبدع العربي لخوض تجارب ترسخت في العالم المتقدم، وتلك من طبائع الابداع، وتفاعل ثقافات الشعوب بصورة لا تسمح لشعب أو أمة أن تنغلق على ذاتها وتحقق إبداعًا معزولًا عن مبدعات الآخرين. مادامت الهموم والمواجع والهواجس متشابهة بين شعب وآخر. والتطلعات الإنسانية متقاربة بين فرد وآخر. وإذا كانت السلطة السياسية هي الهم الذي يقلق المبدع منذ العصور الموغلة في القدم، فإن هذا الهم مازال قائما ومازالت مسألة علاقة الفرد بالسلطة السياسية إن لم نقل إنها أكثر حدة وأشد حساسية في هذا العصر، ولهذا نتحسس الهاجس السياسي بنقله مصاغًا في الإبداع عبر جملة أنواعه في عصرنا العربي الراهن حتى لنعتبر الابداع نشاطًا مملوءًا بالهم السياسي.

وليحقق المبدع تواصله مع الجماهير وتفاعله مع همومهم وإشكالات حياتهم من خلال معالجة وجود السلطة السياسية، وجد نفسه في المأزق الصعب. خاصة وإن ممارسات السلطان السياسي العربي تتعارض ـ منذ فجر الاستقلال وحتى اليوم ـ بطموحات الجماعة. ولعل أخطرها وأهمها قضية إلغاء الحدد السياسية القطرية وإتاحة حرية الحركة والتنقل أمام الفرد. وهذا من أخطر المطالب والطموحات التي تتعاكس مع وجود السلطان السياسي. وأمام حالات القمع التي مورست على الفرد العربي لتحد من تطلعاته وانحيازه إلى الحرية الإنسانية. وإسهامه ـ هاجس إسهامه ـ في صنع الحضارة. كان على المبدع أن يبحث عن وسائل تتيح له نقل الهاجس الابداعي الى جمهوره دون أن يتعرض لقمع السلطة. وبهذا المعنى يظل الإبداع مسكونا بالرعب لأنه صادر عن ذات مسكونة بالرعب أصلا. فانتقل من نقل الرؤية المباشرة الى خلق التعبير المعبأ بالرمز. وكأنه يمر من تحت أصابع السلطان السياسي الذي اعتبره سدّا وحاجزا بينه وبين الآخر مما دفع المبدع اضطراره للبحث عن أساليب توصيل جديدة أغنت تجربته وشجعته على ابتكار الجديد باستمرار في القصيدة والمسرحية والرواية، لتنتقل هذه المعطيات الإبداعية الى منافذ رؤيا جديدة. هذا مضاف الى الرغبة الإبداعية في تجاوز التجارب السابقة والسائدة وتحقيق البصمة المفردة والذات المثقلة بالفرادة.

قد تكون حاجة المبدع الى تحقيق الفرادة ملحة إلحاح الهاجس السياسي العربي أمام عدد الألوف الذين يمارسون الكتابة عرض ساحة الوطن العربي. والذين يتدافعون للكشف والتعبير ورسم مسارات الخلاص أمام الإنسان العربي. وهذا ما نراه في الشعر مثلا. عبر تجاربه المتدفقة بين البناء الكلاسكي، وبناء الشحنة المتلهبة الممتلئة بالرؤيا الحديثة، وتفكك الجملة التي تتراوح بين السريالية وتداعي الخواطر ورسم فوضى العالم في الخطاب الشعري، وبين النزعة الصوفية التي تبناها عدد غير قليل من كتاب الشعر المعاصر، ومن خلال الرعب من السلطان السياسي والرغبة في تحقيق الذات عن طريق الجديد من التجريب كان للإبداع العربي المعاصر حظ من الثراء والتنوع.

واذا كان هذا الابداع يعبر عن مشاعر الجماهير ويترجم طموحات الانسان العربي، فإن المتتبع قد يتحفظ حيال أنماط إبداعية مخلوعة من بيئتها يدور أصحابها في الفراغ بنقل التعابير العائمة والصور الجاهزة التي يستخدمها أي كاتب في أي مكان من العالم، دون خصوصية قومية، ودون التزام مفهوم بقضايا الجماهير وهمومها ودون جرأة عن إعلان الحرية كمرادف للإبداع العظيم. لتظهر هذه الكتابات دورانا في الفراغ، وسيرا أو قفزا في الظلام.

3 ـ اللجوء الى الأساليب :

والحديث عن الالتزام وترجمة هموم الجماهير ورسم الخلاص، والتفاعل بين ذات المبدع والآخر لا يعني أن يهبط الإبداع الى هوة النفعية والتبسيط الفج. لأننا نتحدث عن إبداع كأرفع نشاط ذهني يمارسه الإنسان في التاريخ. وهذه بديهة يفهمها المبدع العربي بإدراك ووعي.

حتى لا يكون الابداع «عبدا للأخلاق أو خادما للسياسة، أو مترجما للعلم» كما يقول كروتشه في حديثه عن مكانة الفن[3]. وإن كان الإبداع لا يتخلق حتما الا بتأثير الأخلاق والسياسة والعلم غير معزول عن نشاطات الإنسان العقلية والنفعية الأخرى.

وأمام التحديات التي يواجهها العربي المبدع في هذا العصر. من ضغط الاتجاهات الأيديولوجية والنزوعات الفنية المتعددة وقهر الممارسة السياسية، والوقوف في وجه الغزو الثقافي. وإلغاء الغربة داخل الوطن. وتصحيح الخريطة المشوهة للأمة وأرضها. حاول أن يفيد من جملة المعطيات المتاحة في التاريخ والحاضر ويفيد من ثقل اللغة العربية عبر مرورها بأحقاب التاريخ وتنوعات التراث فلجأ إلى الغموض في نسج الإبداع كأسلوب خاص يتميز به بعض الشعراء أو طائفة منهم. والحاسة النقدية لدى المتلقي، والذائقة الفنية. أداتان تميزان الغامض أو المعمق عن الزائف والذي يعتمد المشاكسة والتفكك نتيجة للخلخلة في التفكير وعدم وضوح رؤيا الكاتب. وهذا ما نلمسه لدى أصحاب المواهب الضحلة الذين يتسلقون على قامات المبدعين الحقيقيين.

وأخطر ما نتحسسه لدى هؤلاء جهلهم بطاقات اللغة وعدم تمييزهم بين النسج الفني المعتمد على ترف الصورة ورشاقة العبارة ووقوعهم أسرى تفكك العبارة والمشاكسات اللفظية. وما ينطبق على الشعر ينطبق على فنون التعبير الإبداعي الأخرى من رواية وقصة ومسرح. مما حجبهم هم بالذات عن الجماهير ـ وأعني الجماهير التي تملكت قدرًا من المعرفة تؤهلها لتذوق الإبداع.

وأفاد الخطاب الإبداعي المعاصر من مخزون التراث العربي، والعربي الاسلامي بصورة غير مسبوقة ليتحول هذا التراث من خلال نماذجه وشرائحه المعالجة إلى حالة حداثية محببة الوقع في وعي المتلقي الذي يختزن بذاكرته صورًا واضحة أو غائمة لهذه النماذج التراثية ذاتها. وأحيى الإبداع المعاصر كثيرًا من التراث الشفهي الحكائي الذي اعتمد خلقه على أجواء خرافية وأسطورية. فظهر في القصة والشعر والمسرح والرواية ظهورًا خاصًا شديد التطابق مع حاجات المجتمع المعاصرة. مما يبعد عنه صفة الترف والزخرفية ويحوله إلى ضرورة من ضرورات الإبداع. أي أن المبدع المعاصر وظف التراث لِيُكْنَى همه المعاصر.

وتبنى هذا اللون من النشاط الفني خلق ذوق جديد كما نمّى ملكة التذوق لدى متلقيه كما يدفع أي نشاط حضاري متفوق حالة خلق مسلكيات جديدة للفرد. حتى لنؤمن بقولة دونالد آدامز في «اننا جميعا خالقو عصرنا بقدر ما نحن نتاجه»[4] ولشد ما ينطبق هذا القول على الإبداع الحقيقي في المعالجة والنسج والتوجه.

واللجوء الى صياغة التراث على غير هيئته الأولى يحقق معنى الإبداع لغويا، وهو الخلق على غير مثال سبق. ويفرد المساحة المحررة من رقابة السلطة السياسية، لتتسع الأرض التي يتحرك فوقها المبدع. وإذا كان تعبير الابداع شاملا لكافة ألوان الأدب. فان هذه البقعة تتسع

معاصرة أمام الشعر المتعدد الأنماط والنماذج. والذي حقق شروط سيرورته وقدرته على حمل مشاغل الجماهير، رغم الكثير المسف والمتشابه والذي ابتعد عن فنية الأداء. ولا غرابة فالشعر عبر مراحل التاريخ العربي كان الأكثر تدفقًا والأسرع استجابةً حيال أي حدث أو حال.

إن النماذج المتألقة من شعرنا المعاصر. والتي واكبت مجمل الأحداث المصيرية، وعكست وعي العربي في معرفة موقعه ونظرته إلى ذاته والآخر. جاءت مزيجًا متآلفًا من شرائح التراث بعد أن فتتها الشاعر وأعاد بناءها. ومن قدرته على ترجمة قضاياه المعاصرة ضمن ذلك البناء. وبالصورة التي لم تعد بعيدة عن الآخر المعنيّ بوصول هذا الإبداع إليه.

4 ـ مشاكل توصيل الإبداع :

ورغم التوجه الشامل الذي يحمله الابداع العربي المعاصر ورغم سعة المساحة التي يريدها المبدع مجالا لانتشار إبداعه وتلقي احتراقاته المتتابعة تظل المسافة التي يصل إليها هذا الابداع مشروطة بالحدود التي رسمتها الدوائر الاستعمارية العالمية قبل أن تغادر المنطقة مما حد من تأثير هذا الإبداع وقلص دائرة انتشاره وحوله الى ما يشبه الصراخ في صحراء مترامية الأطراف. فالكتاب حامل الإبداع الأول، والدورية حاملة الابداع الثاني لا تستطيعان تجاوز الخط الذي يفصل بين قطر وآخر. فتقلص حجم الكتاب وضاقت مساحته التأثيرية وانحصر في دائرة الإقليم الواحد.

هذه الظاهرة أدت إلى تراكم التجارب وتكرارًا لذوات وهدر الجهود. وتشابه الأنماط ـ خاصة لدى الواعدين من المبدعين ـ لنقرأ من بين الكتب والدوريات التي تتسلل خلسة من قطر لآخر. تجارب جديدة تتوكأ على أخرى سابقة أو سائدة ظنا من كتابها أو إيمانًا بأن مثقفي هذا القطر لا يعلمون ما يكتب في القطر الآخر. وترسخت ظاهرة التجزيئية في الإبداع. ونما اليأس على تطلعات المبدع بالذات. وتحول الكل إلى أجزاء. وتشجعت الظواهر القطرية الضيقة خلافا لما يتوجه من أجله الإبداع العربي المعاصر وقد تكون هذه المثبطات ذات التحقق السياسي أصلًا أحد أهم الأسباب الخطيرة التي حجمت دور الابداع الأدبي المعاصر وأبعدته عن جمهوره. فالكتاب الذي يطبع من ألفان أو ثلاثة آلاف نسخة في أفضل الحالات والظروف. لا يقنع صاحبه في قدرته على مخاطبة أو محاورة مائة وثمانين مليونًا من البشر.

أما الابداع الذي يستطيع أن يتسلل من إقليم مشرقي إلى آخر مغربي أو العكس. فيظل شاذا واستثناء ليؤثر تأثيرا شاذا واستثنائيا أيضا. والسؤال الذي يطرحه المتشائمون من مثقفينا الآن : لماذا لا يؤثر الإبداع العربي في جماهيره ؟ لا تكون الإجابة التي يطرحها المتسائلون بالذات صحيحة وهي : عزوف الجماهير عن تلقي الإبداع بل : لأن هذا الإبداع لا يصل.

ولنا أن نتساءل بدورنا : لماذا لا نطالب ـ بإلحاح ـ السلطان السياسي العربي برفع اليد الثقيلة عن عنق الكتاب واعتبار المسألة الثقافية إحدى الضرورات الوجودية في الزمن العربي

الحديث ليصل الخطاب الإبداعي إلى المعنيين به. كما كان يصل في الفترة الأخيرة من عصر النهضة العربي. حيث كانت أصوات المبدعين الذين فتحوا أمامنا منافذ الوعي والتذوق والإحساس بضرورة الإبداع تصل بكثير من البساطة واليسر رغم تواضع وسائل التوصيل ذاتها في أوائل هذا القرن وحوالي منتصفه فما أظن مثقفًا عربيًا واحدًا، لم يقرأ طه حسين والعقاد وشوقي وخليل مطران والرصافي ومحمد عبده وآل اليازجي والبستاني. وحافظ ابراهيم والرافعي وأحمد أمين والزيات وبدوي الجبل وابن باديس. وخير الدين التونسي وعبد القادر الجزائري وعشرات من مفكري ومبدعي عصر النهضة وهم أحياء. بينما ملايين المثقفين العرب المعاصرين لا يعرفون كثيرا أو قليلا عن أساطين الفكر والإبداع في الزمن الراهن.

5 ـ الإعلام والوهم الأيديولوجي :

إذا كان النتاج الإبداعي المتجسد في الكتاب تحديدًا. محاصرًا حصار الانسان المبدع بالذات وتفرض القيود المبكية والمضحكة على تنقله ووصوله من قطر إلى آخر، وبنفس العنف الذي يفرض على الإنسان العربي، فيحرمه من التنقل ويشله عن حرية الحركة فإن نمطًا إعلاميا أحادي الجانب يمزق النتاج الإبداعي العربي عندما تتاح له فرصة الإنقضاض عليه.

هذا النمط إعلامي مُسَيَّسٌ يتحرك ضمن حدود الوهم الإيديولوجي الذي خنق ذاته فيه. وفرض القيد على ذاته وعلى الآخر فيروج أو ينقل الجانب المتلائم مع توجهه، ويفرض أو يضع أمام رخاوة الإعلام العربي. ضرورة إلغاء الآخر.

صحيح أن كافة حدود الاقطار العربية مغلقة بوجه الكتاب لكن الفئات الإعلامية المسيسة إما لصالح حزب أو لصالح نزعة إقليمية، تستطيع التسلل من حين لآخر من قطر إلى أقطار. شأن العصابات المدربة على التهريب. لتمارس عملية التضليل التي لا يمكن لها أن تتم إلا في ظل الأوضاع السائدة.

ومن خلال مشاركاتنا في بعض الملتقيات الفكرية في أي قطر عربي نفاجأ بآثار هذه العصابات الإعلامية التي تتستر بالنقد حينًا وبالملابس الملونة حينًا. لترانا أمام أسماء معينة لا يضاف إليها إلا المضافون أيديولوجيا إلى لوائحها.

وتمارس عملية التضليل في الفرز أو التوصيل وزرع حالات خاطئة في الذاكرة العربية. ومن النتائج المحزنة لهذه الممارسة التضليلية فرض الانتاج المعين. وحجب الإبداع الآخر عبر أساليبه وانتماءاته وطرائق تعبيره.

فالإعلام المضلَّل والمضلِّل يضعنا أمام غزو ثقافي داخلي إذا صح التعبير مرافقا للغزو الثقافي الخارجي الممارس على الوطن العربي طوعا وكرها.

هـوامـش :

1 ـ نظرية الأدب اوستن وارين. رينيه ويليك ـ ص 131 ـ ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1972.

2 ـ نظرية الأدب، ص 26.

3 ـ المجمل في فلسفة الفن ـ ب. كروتشه ـ ترجمة د. سامي الدروبي ـ ص 91، دمشق، ط 2 ـ 1964.

4 ـ الأديب وصناعته. تحرير : روى كاودن، ص 9 ـ ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ـ بيروت 1962.

الابداع ووسائل الاتصال الحديثة

الدكتور رياض عصمت

يصعب ايجاد تعريفات جامعة مانعة لكلمات «ابداع» و«وسائل اتصال» و«حديثة». اذا كان الابداع قديما قدم البشرية، فان مفهومه ازداد نسبية وغموضا مع مرور الزمن، في حين أن وسائل الاتصال تجددت وتتجدد على الدوام، حتى صار من الصعب حصرها في عصر «تلفزيون الكيبل». أما «الحديث» فسرعان ما يصبح قديما بمجرد انقضاء بضع سنين على حداثته. ومع هذا التنوع والتكاثر في الابداع ووسائل الاتصال، ومع هذه النسبية في الحداثة سنحاول تحديد عناصر بحثنا ما أمكن بصورة منهجية.

وبالرجوع إلى قاموس «وبستر» وقواميس أخرى، لعل أجمل تعريف لكلمة «ابداع»، بغض النظر عن تنويعاتها، هو : «الابداع هو خلق شيء من لا شيء. وهو تركيب عدة عناصر، لا يعني كل منها لوحده شيئا، ولكنها بحسن تجميعها وبراعة تنسيقها تصبح ذات مغزى وجمال. والابداع هو الخلق البعيد عن الاتباع». في الفنون الابداعية الفردية، كالرسم وقرض الشعر والتأليف الموسيقي، على سبيل المثال، نجد العناصر والأدوات لا تشكل قيمة فنية بحد ذاتها، دون رؤيا وذوق وتعبير الفنان والشاعر والموسيقار. فالألوان والخطوط، دون توزيع لمساحاتها وتشكيلاتها، لا تخلق منها لوحة. والكلمات، مهما كانت جزالتها، لا تخلق منها قصيدة، دون رصف وبناء. والعلامات الموسيقية تظل مجرد شارات صوتية مجردة إلى أن يأتي المؤلف الموسيقي فيصنع منها لحنا لأغنية، أو سيمفونية أو كونشرتو، أو موسيقا تأثيرية. ثم تأتي الفنون المركبة المعقدة، تلك التي تتداخل في تكوينها معطيات فنون مختلفة، وهي فنون المسرح والسينما والتلفزيون. وليكن معلوما منذ البداية أنه في كل فن من الفنون يوجد ابداع، و فلنقل امكانية للابداع. ولكن ليست كل ممارسة فنية، أو ما يسمى نتاجا ابداعيا، هي ممارسة ونتاج مبدع. على العكس، الواقع أن معظم الحصيلة الفنية قائم على التقليد والتكرار والمحاكاة ومجاراة السائد والرائج، وبذلك فانها لا تمس الا السطح فقط من مصطلح «الابداع»، وتظل تدور في دائرة الاتباع، لا التجديد.

أما وسائل الاتصال، فبدأت بالصحافة، أي بالكلمة المطبوعة. وبلغ من تأثير الصحافة وقوتها أنها سميت «صاحبة الجلالة». ثم ظهرت الاذاعة، فأصبحت تحتل أثرا ينافس الصحافة في انتشاره واقناعه. ولكن ثورة وسائل الاتصال الجماهيرية، التي يمكن أن نطلق عليها

سمة الحداثة، هي اختراع السينما، ومن بعدها التلفزيون، لأن أبلغ أثر على النفس والعقل هو الأثر المرئي الذي تلتقطه العين. وبتكاتف الأذن والعين، أصبح للابداع في الفن مجالات أكبر، فصوت «الدولبي» في السينما بتوزيعه الساحر الذي يشعر المشاهد أن طائرة الهيليكوبتر تحلق فوقه، وأن قطيع الأفيال يكاد يدهسه، له أثر مدهش في الاقناع. ومن المعروف لدى محترفي الفنون المرئية أننا لو حذفنا الصوت من فيلم رعب مثلا، لانعدم تأثيره على المشاهد. ولكن الصورة أيضا أخذت تمتلك قيمة أكبر عن طريق تقدم الاختراعات التقنية، فمن الأسود والأبيض إلى الألوان، ومن السينما العادية إلى السينما سكوب، ومن السكوب إلى الـ (70) مم. ومن يدري، فربما كان عصر السينما المجسمة، ومؤثرات الروائح، قريبا أكثر مما نظن. هذه المخترعات الحديثة لم تزد بالطبع من انتشار السينما، بل حدت من عدم انتشارها أمام مواجهة اختراع التلفزيون القاسية، ومن بعده الفيديو المنزلي. ولكن هذه التقنيات زادت، بالتأكيد، من تأثير السينما على المشاهدين. أما الابداع فهو موجود مايزال في الكلاسيكيات بالأبيض والأسود من اخراجات آيزنشتين وتشابلن وهوستون وفورد وويلز وبرغما وwايلدر وويلر وهتشكوك، كما في اخراجات دي ميل وفايدا وتاركوفسكي وبرتولوتشي وسبيلبرغ وايليا كازان ودافين لين وفيليني وأنطونيوني وكوروساوا وكايشوف بالألوان. وما لبث التلفزيون، الابن غير الشرعي لعلاقة بين المسرح والسينما، أن ولد. ثم نما واشتد عوده، واكتسب من الشرعية والمكانة ما جعله ينافس كليهما، فهو الضيف الثقيل الذي يدخل كل بيت بقليل من الجهد والكلفة. واليوم، أصبح «الكيبل» في الولايات المتحدة اختراع العصر في مجال وسائل الاتصال الجماهيرية، بحيث أصبح ينافس بجدارة الفيديو المنزلي. و«الكيبل» يمنح المشاهد في منزله حرية كبيرة، عن طريق اشتراك شهري ضئيل، في انتقاء نوعية البرامج التي يحب على قناة أو عدة أقنية. وعدد الأقنية في الولايات المتحدة يتراوح بين عشرين إلى مائة ويزيد من الأقنية، حسب المناطق والمدن. ولكن، فلنتذكر : ان حجم النتاج الفني (الابداعي) لاعلاقة له بالقيمة الابداعية المجددة، بل ان زيادة الكم تؤثر على انحدار النوع، وربما الذوق بوجه عام. ومن ناحية أخرى، فان الابداع ينمو بالتنافس، والتنافس لا يقوم ويشتد إلا بالكثرة. فما هو الابداع في صناعة سينمائية لا تنتج الا فيلما في العام ؟ وما هو الابداع في تلفزيون يشكو من ضعف الميزانية، ومن وضع العصي في العجلات أمام الطاقات والمواهب الشابة التي ترفد كوادره العاملة ؟ من هنا نتبين أن الحديث عن الابداع في علاقته بوسائل الاتصال الحديثة هو مسألة حافلة بالنسبية. ولندرس الآن تحقق الابداعات الأدبية والفنية عبر وسائل الاتصال الجماهيرية المرئية حصرا، لأنها الوسائل التي تنطبق عليها صفة «حديثة».

الفنون الابداعية وتجسدها في وسائل الاتصال المرئية :

ينقسم الفن التشكيلي إلى فن ذي أشكال FIGURATIVE وفن دون أشكال NON-FIGURATIVE. فالسيريالية، مثلا، على حداثتها، تنتمي للطراز الأول، بينما تنتمي المدرسة التجريدية في الرسم للطراز الثاني. كلا الفنين يستخدمان بوفرة في وسائل الاتصال

المرئية، سواء في الديكور المستخدم للدراما، أو في الاعلانات والتيترات والسلوغانات. انه فارق بين فن مجسم، مجسد، نافر، فيه محاكاة لبيئة الانسان على مختلف مجتمعاته ومستويات عيشه، وبين فن «غرافيكي» ينطلق من التجريد والخطوط لخلق لوحات ذات بعدين تزين الشاشة الصغيرة. وبالطبع، فان فن النحت يدخل في فن الديكور، لأنه فن مجسم، فيتمازج مع التصوير في فكرة التكوين التي يقوم عليها الديكور. ولكن النحت هنا يستخدم معماريا، وليس لتجسيد الأشكال البشرية.

الموسيقا ابداع عظيم آخر تناقلته وسائل الاتصال. وكثيرا ما نجد على شاشة التلفزيون نقلا لحفلات موسيقية عالمية. أما عندنا نحن العرب، فالموسيقا مرتبطة غالبا بالغناء، ونادرا ما تعزفها فرقة وحدها الا في مقدمات الأغنيات والحفلات. ولكن الاستخدام الوظيفي الأهم للموسيقا في وسائل الاتصال السمعية والمرئية على حد سواء هي في الموسيقا التأثيرية، (ولن أسميها «التصويرية» لغرض سأوضحه بعد قليل). في بدايات عهد السينما، وإلى حد ما التلفزيون، كانت العادة هي الاسراف في استخدام الموسيقا لاحراز تأثير عاطفي، ميلودرامي في الغالب، على المشاهد. يعود ذلك إلى جدة اختراع الصوت من جهة، وإلى اعتياد الجمهور في صالات العرض آنذاك على مرافقة عزف حي للفيلم الصامت. وانتقلت هذه النزعة للدراما التلفزيونية، التي نشأت كطفل لقيط أنجبه زواج غير شرعي بين السينما والمسرح. ولكننا اليوم نلحظ تطورا كبيرا في استخدام الموسيقا في هذه الفنون، بحيث أصبحت مساهمتها بعيدة عن النزعة التزيينية والتصويرية، لتصبح ذات توجه تأثيري وتعبيري، لا يلحق بالصورة فقط، بل يوازيها أهمية. وأصبحنا نذكر أسماء بعينها من المؤلفين الأجانب والعرب ممن برعوا في هذا الميدان، مثل موريس جار في الغرب الأوروبي والأمريكي، ومثل جمال سلامة وعمار الشريعي من مصر، صلحي الوادي من العراق، حسين نازك وصفوان بهلوان من سورية.

إذا انتقلنا إلى مجال الابداع الأدبي، للاحظنا على الفور أن فن الشعر بوصفه فنا سماعيا بالدرجة الأولى، لم يحظ بمكانة تذكر في الفنون المرئية. ورغم أن البرامج الثقافية في محطات التلفزيون العربية تحتفي نظريا بالحديث عن الشعر واتجاهاته، الا أن قليلا من الشعر يبث، وكثير من هذا الشعر غير صالح للتواصل بصريا مع المشاهد، برغم المناظر الطبيعية الجميلة، والعيون الحور، والموسيقا الحالمة التي ترافق القاءه. والخلاصة، ليس الشعر متجاهلا عن قصد وعمد، بل يصعب تجسيده بسبب تجريده. واذا كان الشعر منذ الأزل هو خطاب للكون والوجود والانسان والمطلق، فان وسائل الاتصال أكثر عينية وواقعية وراهنية، حتى في تناولها للتاريخ والتراث. ولكن، كما يستفاد من روح الفن التشكيلي في تكوين الصورة التلفزيونية، والمشهد المسرحي أو المتلفز، فان روح الشعر مفيدة للكتابة الدرامية والاخراج، حتى ولو كان العمل ناطقا بالعامية. ان تناسق الألوان، وبراعة الاضاءة، وأجواء الظلال، تلعب دورا دراميا في السينما خاصة، نفتقده غالبا في التلفزيون، للأسف الشديد. وان الشاعرية بدورها هي سمة ايجابية مطلوبة، خاصة في السينما والدراما التلفزيونية. وكثيرا ما يتناسى كتاب السيناريو

والمخرجون التلفزيونيون هذه السمة في سبيل الواقعية المفرطة لحد الطبيعية، أو من أجل التأثير الميلودرامي الذي يفتعل الواقعية، لسوء الحظ. ولكن الشاعرية، في واقع الأمر، لا تناقض الواقعية، ولا تقلل منها. على العكس، فانها تمنحها عمقا وجمالا لا يضاهيان. لهذا السبب، نجد تميزا في اخراجات يوسف شاهين، محمد خان، خيري بشارة وبشير الديك بين مخرجي مصر السينمائيين، وفي اخراجات محمد فاضل التلفزيونية في مصر أيضا. والشاعرية ليست مجرد كلام انشائي، شديد الفصاحة، بحيث يبتعد عن الأذن، ومن ثم عن القلب، وإنما هي روح تهيمن على مجمل العبارة، وتمتد أكثر من ذلك بكثير، من نص السيناريو المكتوب إلى اللقطات والمشاهد، مستخدمة الصورة كتأثير معادل للصوت. وفي أفلام أجنبية كبيرة، سواء تاريخية أم معاصرة، نجد الشاعرية سرا من أسرار عظمتها ونجاحها، كما في فيلم دافين لين «لورنس العرب»، وفيلم برتولوتشي «الامبراطور الأخير»، وفي فيلم لولوش «رجل وامرأة»، وفيلم ريتشارد أتنبره «غاندي»، وفيلم كوروساوا «ديرسو أوزالا»، وفيلم سكورسيزي «الثور الهائج»، وفيلم ميلوش فورمان «آما ديوس»، وفيلم سيرجيو ليوني «حدث ذات مرة في أمريكا». والواقع أن عدد وأسماء الأفلام الأجنبية ذات السمة الشاعرية كبير جدا، حتى في أفلام العنف (أفلام سام بكنباه مثلا)، وأفلام الرعب والخيال العلمي (أفلام هتشكوك ودي بالما وجورج لوكاس وسبيلبرغ). ونلاحظ أن مخرجنا العربي/الأمريكي مصطفى العقاد قد استفاد من المسحة الشاعرية في معالجة فيلمه الكبير «عمر المختار : أسد الصحراء»، وكذلك مخرجنا العربي/البريطاني الشاب أنور قوادري في فيلمه «سباق مع الزمن». ولا أقول ان في هذا ابداعا كبيرا، ولكنني أقولها بثقة : ان في سوية الاحتراف العالية، وتجميع الخبرات المتميزة، كل في مجاله، فان نسبة من الشاعرية (احدى سمات الابداع الرئيسية) تتسلل إلى هذه الأعمال ذات الطابع الجماهيري التجاري. وحتى آخر فيلمي «أوسكار» في العامين الماضيين تميزا بشاعريتهما، رغم أنهما واقعيان تماما، وهما فيلما «ضربة قمر» من بطولة الممثلة شير، و«رجل المطر» من بطولة الممثل الكبير داستن هوفمان. وأتوقف عند أسماء الممثلين لأن هذين الاثنين، (ومثلهما من قبل لورنس أوليفييه، غريتا غاربو، غريغوري بيك، أودري هيبورن، روبرت دي نيرو، جاك نيكلسون، ميريل ستريب، ومارلون براندو، على سبيل المثال لا الحصر)، أضفوا على أدوارهم شاعرية خاصة بفضل أدائهم المتميز. ان التمثيل، على أية حال، عنصر أساسي من عناصر الابداع (غير الأدبي طبعا) ينعكس بقوة وانتشار عبر وسائل الاتصال الجماهيرية، بل ان النجومية تلعب دورا هاما في ترويج الفن عبر هذه الوسائل، أحيانا بصورة ايجابية بناءة وعادلة، وأحيانا أخرى بصورة سلبية هدامة وغير مبررة. وقد شئنا أن نتوقف عند ظاهرة الشاعرية بالتحديد من عمل الممثل، وهي الظاهرة التي تجعل لبعض النجوم حضورا متميزا وخالدا في ذاكرتنا بصورة ايجابية. انهم لا يحاكون الواقع الطبيعي لشخصياتهم والمواقف التي يتعرضون إليها فحسب، بل يسمون بهذا الواقع إلى مستوى من الشاعرية، يدعمها تدريبهم المحترف وموهبتهم الأكيدة لذلك.

ننتقل إلى المسرحية عبر وسائل الاتصال الجماهيرية، فنلاحظ أن المسرحيات تفقد قدرا كبيرا من تأثيرها، ومن امتاعها البصري، عندما تتلفز. بل ان السائد منذ الستينات في العالم العربي أن يوصف أداء الممثلين المسرحيين الكبار، مثل يوسف وهبي، على شاشة السينما أو التلفزيون، بأنه أداء مسرحي، وذلك في معرض الذم لا المدح. وغالبا ما تحتاج المسرحيات إلى معالجة تلفزيونية متأنية بين جدران الاستوديو، بينما يفقدها النقل الخارجي من خشبة المسرح ميزاتها الجمالية، ويضيع لمحاتها الاخراجية. يعود هذا إلى سببين آخرين، إلى جانب التمثيل الذي أشرنا إليه، وهما الاضاءة المسرحية غير المتلائمة مع متطلبات التصوير للتلفزيون وتكوين المشهد المسرحي مخرجا في الفراغ، بينما هو في التلفزيون متعلق باللقطة. لذلك، نجد أن التلفزيون، ومن قبله السينما بالطبع، لم تحسنا تجسيد المسرحيات الا في حالات نادرة. هذه الندرة الممتازة تحققت في المسرحيات التاريخية ذات العظمة وفي المسرحيات الواقعية تماما. فمن بعض الشكسبيريات الخالدة، إلى «عدو الشعب» و«بيت الدمية» لابسن، إلى «عربة اسمها الرغبة» و«صيف ودخان» و«لويليامز» إلى «موت بائع جوال» لميلر، إلى «ليلة سعيدة يا أمي» لمارشا نورمان، إلى «آداميوس» و«ايكوس» لبيتر شيفر، إلى «علاقات خطرة» لكريستوفر هامبتون، وبعض المسرحيات القديمة والجديدة الكبرى تجد فرصتها على الشاشتين الكبيرة والصغيرة. ولكن كثيرا من نصوص برشت، بيكيت، يونيسكو، وبيتر فايس، لا يمكن تحقيقها على أي من الشاشتين بنجاح مواز. ولنتخيل «في انتظار غودوت» دون حرارة التهريج المسرحي، أو «الانسان الطيب من ستشوان» لبرشت دون تغريبها. هذا ما سيفعله تصوير الكاميرات، وتثبيت العمل على شريط دون جمهور حي. ان «الأسلبة» إحدى أهم ميزات وسلبيات المسرح المعاصر، لا يمكن تحقيقها في السينما والتلفزيون، الا في حالات تجريبية خاصة جدا، وبأدوات تختلف تماما عن أدوات المسرحية، كما فعل ذات يوم الكاتب العبثي الطليعي آرابال أما «الشرطية»، وهي احدى أهم سمات المسرح المعاصر، فهي ليست ممكنة التنفيذ «علاقات خطرة» بنجاح على الشاشة، وقد تعرض المخرج الكبير أورسون ويلز في بداياته لفشل قاس ومرير حينما قدم «مكبث» في قلعة عارية من الديكورات والأكسسوارات في فيلم سينمائي، على العكس من لورنس أوليفييه في «هنري الخامس»، «هاملت»، «ريتشارد الثالث» وأخيرا في العرض المسرحي الذي أخرجه له جون ديكستر «عطيل»، وصور من خشبة المسرح سينمائيا، ولكن بجهد كبير وفنية عظيمة. ولا ننسى «الخال فانيا» لتشيخوف في النسخة السينمائية الروسية، التي أبرزت برهافة عبقرية بوندارتشكوك وسموكتونوفسكي، كما لا ننسى اخراجي كوزنيتسيف الرائعين لمسرحيتي «الملك لير» و«هاملت» للشاشة الفضية. وبين المخرجين الكبار في العالم من الذين برعوا حقا في اعادة اخراج المسرحيات للسينما، أذكر : ايليا كازان، أكيرا كوروساوا، انغمار برغمان، وبيتر بروك. ولكن انجازات هؤلاء المتميزة جدا على الصعيدين الابداعيين، المسرحي والسينمائي، لا تلغي فكرة استحالة نقل عمل مسرحي عظيم مثل اخراج السوفييتي لوبيموف لكتاب «عشرة أيام هزت العالم» لجون ريد إلى شاشة التلفزيون أو على فيلم بل ان مسرحيات بيتر بروك التي صورها سينمائيا بنفسه وسط شروط مناسبة من حيث الاضاءة والديكور، لا

تقارن من حيث التأثير والنجاح بعرضها المسرحي، وفي مقدمتها «الملك لير» و«مارا/ساد». أم الغالبية العظمى من الأعمال المسرحية المصورة فهي أقل بكثير من قيمتها الابداعية عندما تصور، ومنها «الشقيقات الثلاث» لتشيخوف من اخراج عبقري أساتذة التمثيل في أمريكا، لي ستراسبورغ، وبنجوم تتصدرهم جيرالدين بيج، فاذا بالنتيجة المصورة على الشاشة مخيبة للأمل تمام، ومثيرة للملل، لا غير. وكذلك كان مصير الأوبرا العظيمة «مدام بترفلاى»، التي أخرجها أشهر مخرج للميوزيكال في العالم الغربي، هارولد برنس، فكنا نرى فقط آثارا من لمحاته الفذة في استعارة شكل مسرح «الكابوكي» الياباني على الشاشة الصغيرة، ولكن عمق التأثير ظل بعيد المنال. خلاصة ما قلناه : يصعب نقل جميع تيارات المسرح المعاصر عبر وسائل الاتصال الحديثة، رغم أن التلفزيون، كما يقول المنتج البريطاني الكبير للشكسبيريات على شاشة البي. بي. سي.، شون ساتون، «هو أكبر مسرح في العالم»، وحقا، لو كان شكسبير حيا، لحاول جهده أن يصبح أبرع كاتب سيناريو، لأن السيناريو هو دعامة الاخراج، وضمانة الابداع التأليفي المسرحي، من أجل اتصال واسع بالجمهور العريض عبر الشاشتين السينمائية والتلفزيونية.

نأتي إلى الرواية والقصة القصيرة بوصفها فنين أدبيين ابداعيين، فنجد أن انعكاسهما عبر وسائل الاتصال أغنى هذه الوسائل. في الوقت نفسه، نلاحظ أن هذين النمطين الأدبيين تطورا، واكتسبا حداثة وتجديدا، من خلال تأثير الفنون البصرية عليهما. اعتمدت السينما الفنية الجادة اقتباسات روائية في بداياتها، قبل أن تسيطر فكرة سينما المؤلف/المخرج، بأعمال مكتوبة خصيصا للشاشة. وقد أغنت هذه الاقتباسات، وما تزال، الشاشة الفضية. فمن منا ينسى «ذهب مع الريح» لميتشل، «حرب وسلام» لتولستوى، «نساء عاشقات» و«قوس قزح» للورنس، «قصة موت معلن» و«حكاية عاشق الحمام الجميل» لماركيز على الشاشة الفضية ؟ وفي التلفزيون، جرى لفترة طويلة تجاهل للأعمال الأدبية وسط الكم الاستهلاكي الهائل في العالم العربي، ولكن بعضا من أفضل انتاجات التلفزيون العربية أتى من أعمال أدبية روائية وقصصية، من أواخرها ثلاثية الأديب العربي الكبير، الحائز على جائزة «نوبل» للآداب لعام 1988، نجيب محفوظ. وتحول بعض الأدباء إلى كتابة السيناريو، فبرعوا فيها إلى حد أن بعضهم تجاوز بشهرته التلفزيونية سمعته المحدودة ككاتب للنثر، وفي مقدمتهم أسامة أنور عكاشة من مصر. وكما درجت في السينما عادة المخرج/المؤلف، درجت في التلفزيون عادة التأليف المباشر للشاشة، ليس نقلا عن أعمال أدبية. وليس في هذا عيب أو انتقاص، ولكن عديدا من السيناريوهات التي قامت دون سند أدبي، وخلفية روائية، افتقرت إلى العمق في الأحداث والمواقف، وسطحية في تصوير الشخصيات الانسانية، تتمتع بهما الرواية الجيدة. وبوجه عام، فان البديل عن الرواية في وسائل الاتصال هو المسلسل، أو ما سمي اصطلاحا في الغرب «الأوبرا الصابونية» (SOAP OPERA)، نظرا لأن الشركات المنتجة لهذا الطراز التجاري الميلودرامي من الأعمال في الراديو والتلفزيون في النصف الأول من القرن العشرين في الولايات المتحدة كانت شركات صنع الصابون، التي تتخلل المسلسل

بدعاياتها واعلاناتها. والطريف في الأمر، أن التسمية جاءت اسما على مسمى، فبحق نجد أن بهارات هذه المسلسلات، بل أبعادها الفكرية والفنية، أشبه ما تكون بفقاعات الصابون، التي ما تلبث أن تنفجر وتتلاشى في الفراغ. وبكل أسف يبدو أن هذا النوع من المسلسلات طغى بنسبة عالية على الابداع الأدبي المقتبس للشاشة الصغيرة، بحيث خبا وهجه واضمحل من حيث الكم والانتشار، رغم تمتعه بالقيمة وبالتفوق اللذين ذكرنا.

ومن ناحية أخرى، فان القصة القصيرة كانت الهاما لا ينكر للتمثيلية التلفزيونية المفردة، ولبعض الأفلام السينمائية الطويلة، (ذكرنا نماذج منها في اشارتنا السريعة لبعض الاقتباسات العالمية في السينما). وبناء القصة القصيرة، والطويلة أيضا، له خصائصه، إذ يتمحور – على حد قول القاص والناقد الايرلندي أوكونور – حول الشخصية الواحدة، أو ما أسماه : الصوت المنفرد. والتمثيلية المفردة هي مجال أرحب للتجريب والابداع، وذلك بسبب قصر مدتها، وبالتالي قلة تكاليف انتاجها، وسهولة تحملها من قبل المشاهدين. وقد أصبح للتمثيلية التلفزيونية القصيرة تقاليد تختلف عن المسلسل الطويل، متعدد الحلقات، ينبع من الشكل والأدوات معا. فالحوار المطول في المسلسل لم يعد يتناسب مع التمثيلية القصيرة، التي اقتبست بعض سمات السيناريو السينمائي، من كثافة وايجاز واقتصاد، يصاحبهم معنى مبطن يقرأ ما بين السطور، ومن خلال لغة الصورة البصرية. ويعود هذا إلى حد كبير لمسألة تصوير التمثيلية التلفزيونية بالكاميرا المحمولة في المواقع الطبيعية الخارجية، وليس داخل الديكورات المصطنعة، بحيث اختلفت المصداقية، والايقاع، والبيئة. ان التمثيلية التلفزيونية القصيرة اليوم أكثر قربا إلى الفيلم السينمائي الروائي في أسلوبها، منها إلى المسلسل التلفزيوني.

تركت السينما بدورها، ومن بعدها التلفزيون، أثرا مقابلا على الابناء في الأدب الحديث، وهذه العلاقة الجدلية مفيدة دائما لتطوير الفنون والآداب. نلاحظ مثلا دور المونتاج السينمائي في بناء القصة والرواية، وفي استعادة مشاهد من ذاكرة الماضي، فاستنبط تكنيك «الاستعادة» (أو «الفلاش – باك») (FLASH-BACK) وقد أثرت «الموجة الجديدة» في السينما الفرنسية على الأدب المعاصر تأثيرا كبيرا، ليس في فرنسا فحسب عبر روايات ألان روب – غرييه وناتالي ساروت ومارجريت توراس، أو عبر أفلام تروفو وألان رينيه وكلود لولوش وشابرول وجان لوك غودار، وانما في بلدان الغرب والشرق قاطبة، بما فيها الذوق الأدبي العربي في ميدان القصة القصيرة بوجه خاص. كما أثرت الواقعية الايطالية، المتجلية في أفلام دي سيكا وفيسكونتي وروسوليني وروزى وأنطونيوني، ثم أعمال فيليني وبازوليني الرمزية والشاعرية، في إغناء الأدب المعاصر، رغم أن بعضا من أعمال هؤلاء المخرجين اقتبست عن روايات وقصص مشهورة، مثل فيلم «الفهد» وأفلام «أوديب ملكا»، «ميديا» و«ألف ليلة وليلة». حتى الروايات الأكثر مبيعا لكتاب مشاهير، مثل فيدال وهلدون وروبنز، تأثرت تأثرا واضحا بالسينما والتلفزيون، وسرعان ما أصبحت أعمالهم الأدبية أفلاما ومسلسلات شديدة الرواج والجاذبية. وبهذا، لم تعد الأعمال الفنية التجارية أقل تفاعلا جدليا مع الابداع الأدبي

التجاري، مثلها في ذلك مثل الأعمال الطليعية الجادة. وانعكس تأثير وسائل الاتصال على الابداع في تشويق يمزج التاريخ بالمغامرة البوليسية. من ناحية أخرى، فان «كوميديا المواقف» في المسلسلات التلفزيونية من فئة (25) دقيقة، تركت تأثيرها على الكوميديا في الأدب عموما، والمسرح بوجه خاص، وتميزت فيها المدرستان الانكليزية والأمريكية.

عناصر الابداع في وسيلتي الاتصال المرئيتين :

تنامت بعض الفوارق في استخدام العناصر الابداعية بين السينما والتلفزيون مع مرور الوقت ونمو كل من الفنين والصناعتين. واذا حصرنا هذه العناصر بالأدوات الرئيسية التالية : الحوار الكلامي، الاضاءة، البناء، اللون، الموسيقا التأثيرية، والايقاع، للاحظنا الفروق الموضحة في الجدول اللاحق.

العناصـــــر	سمتها السينمائية	سمتها التلفزيونية
اللغة (الحوار)	مكثفة	مسرفة
الاضاءة	تعبيرية	ساطعة
البناء	تحدده اللقطة	يحدد المشهد
اللون	درامي الاستخدام	تزييني الاستخدام
الموسيقا التأثيرية	تنبع من المشهد	تعلق على المشهد
الايقاع	محسوب بصرامة	متجاهل جزئيا

هذا بوجه عام، ولكن هنالك مخرجون تلفزيونيون يستخدمون سمات التعبير السينمائية، مخرجون سينمائيون يستخدمون سمات التعبير التلفزيونية. والأمران قد يكونان ميزة أو سيئة، بحكم موقعهما وموضوعهما وتوجههما ومكاني عرضهما. ولكننا جميعا يمكن أن نخوض تجربة مشاهدة فيلم سينمائي على شاشة التلفزيون أو الفيديو، أو فيلما تلفزيونيا على شاشة السينما. في الحالتين، سنرى أن التأثير قد تناقص، وأن اعجابنا قد قل. عناصر الابداع، اذن، مرهونة بحسب توظيفها واستخدامها بحرفية ووعي واتقان عبر وسائل الاتصال الجماهيرية. ليس للابداع كينونة مسبقة، وإنما يكتسب هويته وانجازه من خلال وجوده المتكيف مع فن وصناعة تقنيين، لهما شروطهما الحديثة والمتجددة على الدوام، لتواكب تطور العصر، وتلم اهتمامات الشبر المبعثرة.

الثقافة والإبداع من زاوية البعد الجماهيري

د. حسام الخطيب

تمهيـــد : (حول الثقافة)(*)

ليس من شأن المقالة الحالية أن تدخل في مباراة تعريف الثقافة واجتهاداته مع عشرات المقالات العربية، وآلاف المقالات غير العربية، التي كلما تحدثت عن الثقافة أثارت من جديد اشكالية تعريف الثقافة وتشاغلت بها، وربما لم يبق بعضها للموضوع النوعي المبحوث فيه الا القليل من الحيز والاهتمام[1].

وفي الوقت نفسه، وبالنظر لوجود اجتهادات مستعصية على الحصر في موضوع الثقافة، يظل من واجب الدارس أن يحدد موقعه من هذه المعضلة، وما ذاك بالأمر السهل أبدا. فمن ذا الذي يستطيع أن يتبنى موقفا علميا نزيها دون أن يدخل في مصادمة مع مفهوم الثقافة الغربي اللبرالي المفتوح أو مفهوم الثقافة الاشتراكي الايديولوجي المحدد ؟

وتأكيدا لهذه الصعوبة يحسن الا يغيب عن الذهن موقف كاتب منهجي مدقق مثل ريموند وليامز[2] في مقدمة كتابه **الثقافة والمجتمع**، اذ يعترف بصعوبة تحديد مصطلح (الثقافة) وهو الذي يعد من أوائل الكتاب الذي استنّوا سنّة تحديد المصطلحات والكلمات المفتاحية key words تحديدا صارما في بدء كل دراسة. بهذه الطريقة يتحدث ريموند وليامز عن موضوع الثقافة : «نظرا لاتساع مدى مرجعيتها، يبدو ضروريا ـ على أية حال ـ اقامة التساؤل منذ البدء على قاعدة عريضة. وكنت في البدء نويت أن أحافظ على التصاق شديد (بالثقافة) نفسها، ولكن كلما تفحصتُها بشكل وثيق كان علي أن أعيد ترتيب حدود احالاتي»[3] والمعجم ليس أفضل حالا من الكتاب المفردين على أية حال. فمثلا معجم **وبستر** المطول للقرن العشرين يذكر أن كلمة ثقافة تشمل ما يلي :

ـ تهذيب وتدريب العقل والعواطف وآداب السلوك وغيرها.

(*) تركز المقالة الحالية على الثقافة وتعدُّ الابداع جزءا منها، وفي معظم الأحوال جرى إسناد الكلام الى الثقافة ومن ضمنها الابداع، ولكن روعيت الاشارة الى الابداع حيثما كان ذلك ضروريًا.

- حصيلة هذا التدريب كله.

- مفهومات وعادات ومهارات وفنون وأدوات ومؤسسات الخ، شعب معين في فترة معطاة، أي الحضارة civilization(4).

وهذه المرادفة بين كلمة culture وكلمة civilization تقود طبعا إلى المفهوم الانثروبولوجي للثقافة وتشير إلى أن كلمة (ثقافة) باللغات الأوروبية أوسع دلالة منها في اللغة العربية التي تميل إلى تركيزها في انسياق الأدب والفن والمعرفة. ويبدو أن هذا التركيز له ما يسنده أيضا على المستوى الثقافي العربي السائد أو الرسمي. فهذا هو المعنى الذي قبلته «**الخطة الشاملة للثقافة العربية**» التي وضعتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الكسو) بعد جهد طويل استغرق حوالي عقد من الزمن(5) الا انه مقبول على سبيل الترجيح لا على سبيل التحديد، وبعبارات غير مبرأة من التداخل، وربما كانت التحديدات التالية هي الأكثر دلالة على هذا الموقف : «فالثقافة تشمل مجموع النشاط الفكري والفني بمعناهما الواسع، وما يتصل بهما من المهارات أو يعين عليهما من الوسائل، فهي موصولة الروابط بجميع أوجه النشاط الاجتماعي الأخرى»(6) وتفسيرا لذلك فان ثقافة الأمة :

«تشمل مجموعة المعارف والقيم والالتزامات الاخلاقية المستقرة فيها، وطرائق السلوك والتصرف والتعبير، وطرز الحياة...»(7) ومن السهل أن يلاحظ المرء من المقطعين المقوسين أعلاه، ومن مجمل المناقشات المتعلقة بالثقافة في **الخطة الشاملة** الميل إلى المعنى الفكري الفني الابداعي الأدبي مع محاولة الاحتفاظ بجانب من المعنى الاجتماعي وآخر من المعنى الانثروبولوجي. والمقالة الحالية غير بعيدة عن هذا الموقف في فهم الثقافة، إذ سيكون تركيزها على المحتوى الفكري الروحي الفني الأدبي في اطار النطاقين الاجتماعي والانثروبولوجي.

تمهيـــد 2 (البعد الجماهيري والثقافة الجماهيرية)

يبدو أن مصطلح البعد الجماهيري للثقافة يمكن أن يكون أقل عرضة للالتباس من مصطلح (الثقافة الجماهيرية)، لسببين اثنين على الأقل :

السبب الأول : انه يبعد عن الأذهان افتراض وجود ثقافتين مختلفتين في الطبيعة أو الدرجة، واحدة للنخبة أو للصفوة وثانية للجماهير، أي انه يعطي الانطباع الصحيح بوحدة مفهوم (الثقافة) ووحدة (جنس) الثقافة في مجتمع معطى ومرحلة تاريخية محددة.

السبب الثاني : ان مصطلح (البعد الجماهيري للثقافة) أقل عرضة للالتباس بالموضوع الاستهلاكي من مصطلح الثقافة الجماهيرية، الذي قد يستدعي في الذهن واقع النزعة الاستهلاكية الجماهيرية في مجتمع معاصر محدد (هو المجتمع الأميركي) استحال فيه

المفهوم الجماهيري إلى مفهوم استهلاكي ربحي متجرد من أية قيمة متصلة بالثقافة (ثقافوية)(*).

وهكذا يكون المقصود بمصطلح (البعد الجماهيري) امتداد الثقافة إلى أوسع قطاع من الجماهير (أي الاتصال الجماهيري)، ومشاركة هذه الجماهير في عملية الابداع والتكوين (ايجابية الاسهام)، مع ما يستتبعه ذلك من التركيز على أصالة الثقافة والإبداع وارتباطهما بالجذور الشعبية وبالتالي ديمقراطيتهما وانفتاحهما.

حول مفهوم الثقافة والجماهير

من المعروف ان الثقافة كانت في الحضارات القديمة تخصصا رفيعا جدا محصورا بالحاشية الحاكمة وبالطبقات الموسرة والمسيطرة، وكانت تتبجح ببعدها عن (العامة) و(الغوغاء) وانغلاقها على الصفوة المختارة، وينطبق ذلك بالضرورة على ممارسة الابداع المعترف به. وينقل الطاهر لبيب عن بارت Barthes اشارة طريفة إلى نشوء البلاغة عند اليونان وارتباطه بقضية المطالبة بملكية الأرض، «وهكذا بدأ الغربي يتفنن في الكلام، ويفكر في اللغة[8] لا حُبًا في التفنُّن أو في معرفةٍ لذاتها بل دفاعًا عن ممتلكاته». ويضيف بارت أن البلاغة مع ارسطو تقترب من منطق الجمهور والمعاني المشتركة والآراء السائدة فتصبح (جمالية جمهور أكثر منها جمالية آثار أدبية)[9]..

وهذه حالة خاصة جدا من حالات الثقافة، ويجب ألا ننسى أن البلاغة كانت تشكل دائما دعامة أساسية من دعامات الثقافة في المجتمعات التقليدية، وقد اكتسبت في المجتمع الأثيني بعدا جماهيريا بسبب الدرجة الجيدة من الديمقراطية التي نعم بها ذلك المجتمع وتفرد عن سائر مجتمعات العالم القديم. وعند العرب، كانت الثقافة أيضا تخصصا رفيعا من خلال النظريات السائدة، ولكن الثقافة الأدبية العربية فتحت ثغرة واسعة تجاوزت حدود الهرم الطبقي بفضل تلك السيرورة العجيبة لممارسة نظم الشعر وتذوقه على مختلف مستويات المجتمع، حتى لكأن الشعر كان ـ منذ العصر الجاهلي وعلى امتداد العصور التي تلت ـ اللسان الناطق للحياة العربية من جهة، والهواية الشخصية للفرد العربي بصرف النظر عن موقعه من السلم الاجتماعي من جهة أخرى. ومع الشعر كانت هناك بالطبع قيم الفصاحة واللسَن والتأنق اللغوي. ومما يُحمد للعرب في هذا المجال أن المرأة لم تكن معزولة عن سباق الابداع الشعري واللغوي وكان هناك اعتزاز دائم بفصاحة رجال القبائل وتأكيد أنك «إذا دخلت إلى نسائهم فنساؤهم أفصح».

فاذا يمكن القول ان الشعر العربي كان قناة لجماهيرية الثقافة في التجربة العربية الحضارية وكانت هذه القناة ذات حدَّين متكاملين انتاجي ـ استهلاكي. وما أسواق العرب الأدبية، ومناظراتهم العلنية، ومجالسهم المفتوحة للجميع، ومفاخراتهم للشعوب الأخرى الا شواهد على الامتداد الجماهيري لثقافتهم الشعرية واللغوية.

(*) سنعود الى هذه النقطة بطريقة أخرى فيما بعد.

على أن كل ما يقال عن جماهيرية الثقافة قبل القرن العشرين يدخل غالبا في باب المجاز وليس في الماضي أي نظير لما يشهده العالم المعاصر من تفجر في البث الثقافي والانتاج الثقافي يطال العامل والفلاح والجندي والمرأة، والطفل والشاب والشيخ، ويصل إلى القروي القابع في بيت من الطين على ضفة نهر، أو إلى سكان الأكواخ والخصاص حول المدينة (البروليتاريا الرثة)، وأحيانا إلى البدوي المتفيء بظل خيمته في البادية.

ولو تذكر المرء فقط مدى انتشار وسائط البث الاعلامي ـ الثقافي اليوم من مذياع وتلفاز وجريدة ومجلة ودار عرض ومؤتمر وشريط مسجل (كاسيت) ومسرح وسينما وغير ذلك لوجد أن طاقة الاتصال المعاصرة تفوق ما كان سائدا في الماضي بما لا يقاس، وتشير بالتالي إلى الاتساع المذهل لرقعة المشاركة الجماهيرية في العملية الثقافية (إلى جانب التلقي الاعلامي طبعا).

ومما يلفت النظر إليه حتى منتصف القرن العشرين، وبالضبط حتى سنة قيام منظمة هيئة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (يونسكو) عام 1946، كانت قضية جماهيرية الثقافة هجينة على أسماع مثقفي الغرب، اما في شرق أوروبا فكانت بالطبع إلى طريقها لان تصبح مسلمة مبتوتة بتأثير الموقف الايديولوجي. والمسألة لا تحتاج إلى براهين كثيرة. ويمكن أن يشير المرء هنا إلى مثل انتقائي مرتبط بتاريخ المؤتمر الأول لليونسكو عام 1946، وهو محاضرة الشاعر الفرنسي لوي اراغون في تلك المناسبة. اذ كان مفهوما ان عنوان المحاضرة «الصفوة المختارة تجارب الثقافة». أتى ردا على النزعات التي كانت حتى ذلك الحين تحاول ـ من على منبر اليونسكو وخارجه ـ ان تتشبث بفكرة اصطفائية الثقافة وان تعبر عن خوفها من (الانحدار) الذي يمكن أن تتعرض له الثقافة إذا نزلت إلى الجمهور. ولم يكن مدير اليونسكو الأول، جوليان هكسلي، بعيدا عن هؤلاء، ونسب إليه انه كان يحاول الحفاظ على مستوى الثقافة من خلال مفهوم الصفوة المختارة، وكذلك كان شأن اندره مالرو. ان محاضرة اراغون هذه وثيقة تاريخية ـ ثقافية كبرى. فهي موجهة مباشرة ضد النزعات الترفعية في الثقافة، وتحاول أن تؤسس لعصر ثقافي جديد تكون فيه الجماهير شريكا كاملا في عملية الثقافة بشقيها الانتاجي والاستقبالي (أو الاستهلاكي)، على أساس ما سماه اراغون «النظرة الديمقراطية إلى الحضارة» ويهاجم اراغون بقوة «هذه الصفوة المختارة التي يضعونها في مقابل الجماهير». ويتساءل :

«من ذا الذي يسميها ؟ من ذا الذي يهب لها هذه السلطة التي يظن في سذاجة انها تتمتع بها إلى الأبد ؟».

ويلاحظ من مجمل المحاضرات التي ألقيت في مؤتمر اليونسكو الأول عام 1946 ان مصطلحات مثل (جماهيرية الثقافة) و(ثقافة الجماهير) و(الثقافة الجماهيرية) كانت هجينة على الأسماع ومثيرة للتخوف بوجه عام على الرغم من قوة انتشار الأفكار الديمقراطية في تلك

المرحلة بالذات، أي مرحلة انتهاء الحرب العالمية الثانية. ولذلك يبدأ اراغون بتحديد المصطلحات المتعلقة بالجماهير وثقافتها. ومنذ البدء يبدي أنفة من استخدام مصطلح «ثقافة الجماهير» التي أقحم على عنوان محاضرته، ويشير إلى خشيته من الترجمة الأمريكية لهذا المصطلح وهي Mass Culture أو Culture of the Masses، ويذكر اراغون في مطلع هذه المحاضرة شاهدا على استعمال كلمة الجماهير باحتقار، ويضيف :

«ولكنني ان احتججت أنا أيضا على هذا التعبير (ثقافة الجماهير) فإنني لا أحتج عليه لهذا السبب فحسب، لا أحتج عليه من قبيل التأدب مع العدد الأكبر من الناس، بل لأن مثل هذا التعبير يفترض ان هناك ثقافتين تختلف طبيعة احداهما عن طبيعة الأخرى : ثقافة للجماهير وثقافة لعدد صغير من الناس. وأريد قبل كل شيء أن أضع هذا المبدأ، وهو أن الثقافة واحدة لا تنقسم، وانها ليست حصة عدد من الأفراد يستمدونها من سحب رؤوسهم، وإنما هي ملك مشترك بين جميع الناس، وان الجماهير أو الشعوب أو الأمم، أو ما شئتم فسموها، انما تمتد جذورها الوطيدة في الانسانية، وانها من أعماق الأمم تستمد أصلها ومبدء نموها وتجددها»(10).

وبالطبع يقبل اراغون في هذه المحاضرة مبدأ جماهيرية الثقافة أو البعد الجماهيري للثقافة ويدافع بقوة عن هذا المفهوم ولكنه يرفض مصطلح (ثقافة الجماهير) لأنه قد يحمل نفسا استهلاكيا أو انقساميا. وفي أيامنا الحالية، وربما ابتداء من خمسينات القرن، أصبحت الجماهير شريكا كاملا في عملية الثقافة؛ ولكن المسألة ليست صافية صفاء مطلقا، فالاسترابة من البعد الجماهيري للثقافة قد تزول من على السطح ولكن رواسبها تبقى في القعر. ومثلما قالت ماري ماتوسيان :

«المثقف يتطلع إلى الشعب في اكبار، غير أنه يطل على الجماهير من عليائه».

ومما ساعد على حسم هذه القضية ان تكنولوجيا البث الاعلامي والثقافي سبقت كل تصور وكل محاولة للتنظير أو للضبط. فإلى جانب ملايين الكتب وملايين نسخ المجلات الثقافية التي تبث في جميع أرجاء العالم، هناك وسائل الاعلام التي تحمل بثا ثقافيا مباشرا أحيانا وغير مباشر أحيانا أخرى، واحصاءات هذه الوسائط متوافرة في اليونسكو وفي المنظمات الدولية المعنية. ومع ذلك يحسن أن نلقي نظرة بسيطة على بعض التقديرات. فقد وجد في العالم حوالي عام 1985 : «قرابة 600 مليون جهاز تلفزيون ونحو مليار ونصف المليار جهاز راديو. وتمارس عملها قرابة 150 وكالة أنباء، ويصدر يوميا أكثر من 16 ألف صحيفة بأعداد نسخ كبيرة. وهذا معناه ان عالمنا الراهن محاط على نحو مكثف بسيل من الاعلام المستمر»(11).

وخلاصة القول ان النصف الثاني من القرن العشرين شهد تطورا عظيما مدهشا في حقل الثقافة اذ نقلها من الأبراج العاجية للصفوة المختارة إلى بحر الجماهير الزاخر، وحتى في الحالات التي لم تتم فيها النقلة العملية بسبب ظروف الأمية أو التخلف فان مبدأ المشاركة

الجماهيرية في عملية الثقافة والابداع لم يعد ـ ظاهريا على الأقل ـ موضع مماراة، وتبقى المسألة مسألة زمن وفرصة. والثقافة العربية لم تكن في الماضي بعيدة جدا عن هذا المفهوم، وهي اليوم شديدة التهيؤ له، وهذا ما يدفع بنا إلى طرح قضية البعد الجماهيري للثقافة، بل إلى دعوة سدنة الثقافة إلى معالجة هذا الموضوع وجلاء جوانبه المختلفة التي تنطوي على مشكلات كثيرة غير هينة.

معان في البعد الجماهيري للثقافة والإبداع

من خلال التمهيد السابق لا يصعب على القارىء أن يستنتج ان قضية الجماهير والثقافة لم تطرح حتى اليوم بأسلوب علمي، ومازال الغموض يكتنف جوانبها ولا سيما من ناحية اضطراب المصطلح والمفهوم.

وبالطبع لا يفيد هذا الكلام أي انتقاص من أهمية الكتابات والمواقف الأيديولوجية التي تتصل بهذا الموضوع. بل لعله من الضروري الاشارة إلى ان الأفكار الاشتراكية ـ على اختلاف مناحيها ـ هي التي أسست مفهومات جماهيرية الثقافة وربطت ربطا محكما بين وظيفية الثقافة وجماهيريتها. وتفرّق هذه الأفكار تفريقا واضحا بين الثقافة البرجعاجية المترفعة وبين الثقافة الاجتماعية الوظيفية التي تنطلق من موقف الانحياز لنضال الطبقات المسحوقة وتخاطب أوسع قطاع من الجماهير وتتفاعل مع مصلحتها وتتجاوب مع آمالها وآلامها، وتراعي منطقها ولغتها من خلال شعارات مثل : (الثقافة للجميع، الثقافة للشعب، الثقافة من أجل الحياة الخ...).

وتفرّق المواقف الايديولوجية بين أصناف من المثقفين والثقافات، واذا كانت تدين من حيث المبدأ المفهومات (النخبوية) و(البورجوازية) ومقولات (الفن للفن) فانها أيضا لا تنظر بعين الرضا إلى أية مفهومات ثقافية إبداعية أخرى لا تنطلق مباشرة من التحديدات الايديولوجية، وتنحو في ذلك منحى حصريا لا يطمئن الا إلى نوع محدد من التفكير مرتبط أشد الارتباط بالمنطلقات الايديولوجية الجازمة وبالمنطق الآني للمراحل السياسية. واذا كان المثقفون المتغربون مثلا محكومين بانهم معزولون عن مجتمعهم وعاجزون عن فهم قضايا الجماهير ومعرضون اما للانطواء على مصالحهم الخاصة واما للارتماء في أحضان الطبقات الحاكمة فان المثقفين ذوي الاتجاه الشعبي أو القومي يكونون موضع ريبة أيضا لأنهم لا ينطلقون من منطلقات ايديولوجية. ويوصف هؤلاء أحيانا بأنهم مثقفون «شعبيون» أو «شعبويون» ويقال إنهم قد يؤدّون خدمة ثقافية للجماهير في مراحل تاريخية محددة مثل مرحلة التحرر الوطني والكفاح ضد العدو الخارجي، ولكنهم دائما معرضون للانزلاق في مرحلة الحكم الوطني، وهو ليسوا عميقي التشرب للجذور الجماهيرية ومصالحها الطبقية وفكرهم مشوب بالتناقض والبلبلة. وليس هذا الموضوع بالتحديد مركز اهتمام البحث الحالي، ومع ذلك من المفيد أن يطلع المرء على الموقف الايديولوجي من الثقافة الشعبية أو «الشعبوية»، وربما كان النص التالي هو الأكثر تعبيرا عن هذا الموقف :

«لكن لا يتميز الفكر الشعبي بطرح موضوعات ايديولوجية ثابتة متكاملة معبرة عن منظومة أفكار وآراء واضحة الحدود والأبعاد والمعاني (فلدى الكثيرين من المنظرين الشعبيين لا تتمثل كل مجموعة العناصر الفكرية للايديولوجيا من النمط الشعبي : يمكن أن يحصل تركيز على بعضها، ان تبرز عناصر معينة وتضمر أخرى)، بقدر ما يتميز بتجديد انتاج المسائل والقضايا الأساسية التي ترتكز عليها المقولة الفكرية الشعبية. فالسمة المميزة للوعي الايديولوجي الشعبي هي التناقض، توتر (الحقل) الفكري الذي يبرز في قطبي المعادلة : (تقليد ـ حداثة، ديمقراطية ـ اشتراكية، وفوضوية ـ دولتية.. الخ) ـ هذا الصراع الذي يشكل خطوط القوة وفي آنٍ معا حدود الأيديولوجيا الشعبية»[12].

ومن أجل استكمال الفكرة يحسن ان نشير إلى ان الأمثلة البارزة للايديولوجيا الشعبية التي يعنيها هذا النص هي في المرحلة الأولى : مهاتما غاندي (الهند)، أحمد سوكارنو (أندونيسيا)، محمد حطة (اندونيسيا)، وفي المرحلة الثانية (الخمسينات والستينات) أشخاص بارزون مثل : ني فين (بورما)، ف. بخافي ود. نارابان (الهند)، فرانز فانون (الجزائر)، كوامي نكروما (غانا)، كنيث كاوندا (زامبيا). جوليوس نيريري (تانزانيا)[13]. وليس في الكتاب الذي منه أخذت هذه المعلومات أية إشارةٍ لأي مثقف عربي، شعبي أو غير شعبي، أو أية إشارة إلى دور جذري لمثقف غير ملتزم ايديولوجيا. وربما تؤكد هذه الملاحظة الأخيرة أن ما تبحث عنه المقالة الحالية ليس التنظير التصنيفي ولا التقييم المعياري، وإنما هي مجرد محاولة بسيطة لتلمس تضاريس البعد الجماهيري للثقافة وإلا وكانت الاشارة السابقة للموقف الايديولوجي نوعا من استكمال الصورة والاعتراف بالدور الأساسي التاريخي الذي لعبه هذا الموقف في التأسيس للبعد الجماهيري.

ومن جهة ثانية لا يمكن ـ كما أوضحنا في صدر هذه المقالة ـ التقليل من دور الأفكار الديمقراطية للقرن العشرين في النزول بالثقافة من عليائها العاجية إلى أوساط الجماهير. وحتى حين يدور الكلام على الثقافة الدسمة (في مقابل الثقافة الرخيصة أو الاستهلاكية) يسهل على الانسان أن يلاحظ ان انتشار الكتاب الجيد اليوم باعداد من النسخ تتجاوز المليون أحيانا، والملايين من النسخ في بعض المناسبات المشهودة، إنما يشير إلى أن جماهيرية الثقافة أصبحت ظاهرة ملازمة للحياة المعاصرة التي تجعل الديمقراطية بندا مهما من بنودها، ولو على المستوى النظري والرغبي. وبالطبع يتساوق التوسع الاستهلاكي للانتاج الثقافي الاستهلاكي لسائر السلع ومع نمو النمط الجماهيري في الصناعة والاستهلاك. ولازدهار التعليم العام وتفجره في العالم المعاصر تأثيره الكبير أيضا في هذه الظاهرة الجماهيرية. كذلك هناك تأثير كبير للتسهيلات الطباعية والاذاعية والارسالية بوجه عام، وكذلك لسرعة المواصلات والنقل، ولارتفاع الحواجز نسبيا في وجه السلعة الثقافية.

والملاحظ ان هناك ارتيابا شديدا في العالم من هذا التوسع الاستهلاكي الثقافي. ولا ينطلق هذا الارتياب، كما كان الأمر في السابق، من نزعة ترفعية أو من ارستقراطية فكرية، وإنما من

تشخيص للواقع مفاده أن ديمقراطية الثقافة تؤدي بطبيعة الحال إلى انخفاض في المستوى الثقافي والإبداع ونزعة إلى التساهلية والوسطية والاغوائية البراقة، ونأي عن التعمق والتمحيص بحجة تجنب الصعوبة والابهام.

ومن الملاحظ ان هذه الظواهر تتوازى توازيا شديدا مع اتجاه الصناعة الاستهلاكية بوجه عام إلى التساهل والنمطية والنفعية المباشرة، وان كان للسوق الاقتصادية ـ كما هو معروف ـ منطقها الخاص وموازينها وقيمها. بل هناك من الباحثين من يلاحظ ان التنمية الاقتصادية المتسارعة بشكل سلسلة هندسية تسبق سبقا صارخا النمو الثقافي الذي يظل ايقاعه بطيئا إلى درجة أن هناك خللا عاما في الحياة المعاصرة. والمشكلة بالطبع ان الحفاظ على جماهيرية الثقافة وديمقراطيتها لا يساعد بالضرورة على الاقلاع السريع لعجلة الثقافة على الرغم من كل المميزات الجذرية التي تجنيها الثقافة من الديمقراطية والجماهيرية. ومن المفيد بهذا الصدد الاشارة إلى كتاب «التنمية الاقتصادية والتخلف الثقافي» لأوزيريس سيكوني، الذي يعالج هذا الموضوع الجوهري في مجلدين مفصلين، لا يذكر فيهما كلمة (جماهيرية) أبدا وان كان يدرس باستمرار انتشار النزعة الاستهلاكية في الثقافة، وينتهي أخيرا إلى اعتراف اجباري بانتشار (نمط العيش المنحط) :

«أن جميع تحليلاتنا تتجه آخر الأمر نحو المعنى الثلاثي لانحطاط نمط العيش الصناعي : انحطاط الطبيعة، والطابع الاجتماعي، والانسن نفسه، الذي تلخصه عبارة : تنمية اقتصادية وتخلف ثقافي»(14). ومن أجل معالجة هذه الظاهرة يدعو المؤلف إلى تدابير من مثل «تأثير النمط في المستوى» وانتاج «سلع اقتصادية ذات مغزى ثقافي آني» وإغناء «معنى الوجود الفردي والحفاظ على هذا المعنى وتجديده» بفضل سياسة اقتصادية وسياسة ثقافية منهجتين ومستمرتين وبالطبع يظل الاقتصادي هو الأساس : «ان ازمة شافية تهز، منذ قليل فقط، الاقتصاد السياسي للتنمية الذي ينذر بان يصبح سياسة اقتصادية للنمو. وعندما تزداد قوة القدرة على العيش، أي عندما يرتفع المستوى، فانه يتم أول تسرب للاقتصادي إلى الاجتماعي ـ الاقتصادي، وهو يعني : أيّ وصول أية عدالة يقودان هذا الارتفاع»(15).

ويختم اوزيريس سيكوني مطالعته الطويلة بالفقرة التالية التي تمس الموضوع الحالي مباشرة وتضع الانسان أمام مشكلته الاقتصادية ـ الاجتماعية ـ الثقافية ـ الجماهيرية :

«وحاصل القول ان ارتباط الاقتصادي هذا، بالاجتماعي، والاجتماعي بالفلسفي ـ بوصفه (معنى) للثقافة ـ النمط، هو الذي يسمح بالتحليل الايجابي والمعياري معا لأنماط العيش الصناعية، وان اتخاذ موقف ـ جائز علميا ـ بشأن الطبيعة (السياسية) للضوابط الواجب انشاؤها هو الذي يضمن الانتقال من التحليل إلى التركيب، أي إلى العمل، الذي يميل هدفه إلى ان يعم العالم.

ان البشرية لا تطرح على (نفسها) ولا ريب سوى القضايا التي تستطيع حلها. غير أن المشاكل التي تطرحها بدون ان تطرحها على نفسها هي بحيث يمكن الشك في ان يكون مجرى الأمور يتوقع (البقاء) ـ ولا نقول (التقدم) ـ للجنس البشري. اتشاؤم هذا أم تفاؤل ؟ فاذا صح ان التفاؤل الحقيقي هو قضية عمل، لا مزاج، فان دلائل كثيرة تدل على أن ضرورة هذا العمل واستعجاله تزدادان رؤية ولزوما. ولا يزال الحل من النوع «الحرج» تماما. غير أن الأسوأ ليس أكيدا»(16).

«حول مقومات البعد الجماهيري للثقافة»

كان ضروريا ان يجري تلمس قضية جماهيرية الثقافة في أبعادها الايديولوجية والاقتصادية ـ الاجتماعية والمستقبلية، والموضوع بالطبع متشعب معقد، وقد حاولنا في القسم السابق لمّ أطرافه بأوجز صيغة ممكنة. واذ أتينا الآن إلى مقومات البعد الجماهيري للثقافة علينا أن نوضح أن الذي يشغلنا بالضبط هو القاء بعض الضوء على طبيعة هذا البعد ووظيفته، اما تحليله بالقياس إلى التنمية والتطور الاجتماعي، واما استشراف مستقبله فتلك قضايا لها مجال آخر، وحسب المرء ان يؤكد هنا ان البعد الجماهيري شيء عضوي في صميم بنية الثقافة العصرية، ثقافة القرن العشرين على الأقل، وان هذا البعد فرض نفسه بنتيجة تطورات ذات مستويات مركبة ومتداخلة، تعليمية واقتصادية، واجتماعية، واتصالية، وسياسية وايديولوجية، بحيث أصبح جزءا لا يتجزأ من تركيبة المجتمع الحديث، بل ان كل مجتمع لم يتوصل بعد إلى تحقيق حد أدنى من جماهيرية الثقافة ينبغي أن يكون متخلفا بالضرورة وعاجزا عن النمو. ومن هنا تأخذ مسألة جماهيرية الثقافة بعدا خاصا في المجتمعات النامية يكاد يكون الوجه العكسي للقضية في المجتمعات المصنعة. فإذا كانت المجتمعات المصنعة تشكو من ظواهر تدني السوية الثقافية بنتيجة اتساع سوق الاستهلاك الثقافي وتعدد النزعات والاتجاهات وعوامل الأخذ والجذب والاضطراب فان المجتمعات النامية تشكو من استفحال الأمية وفقر وسائل الاتصال الثقافي والاعلامي، وعجز الجماهير عن اقتناء السلعة الثقافية، بل والاعراض العام عنها بسبب الانشغال بهموم كسب الرزق اليومية، كما تشكو أيضا من تنميط الثقافة وتسخيرها لخدمة المرحلة السياسية واخضاعها للاعتبارات الآنية، وربما ـ في كثير من الدول ـ احتكار السلطة لمنابع البث الثقافي (مقابل الاحتكار النسبي لوسائل الاتصال من قبل المؤسسات الاقتصادية في العالم الرأسمالي).

ان أخذ كل التحوطات السابقة بعين الاعتبار، وكذلك ما يمكن أن يتفرع عنها من مشكلات غير قليلة، لا ينبغي أن يمنع من تلمس بعض المقومات العامة جدا للثقافة ذات البعد الجماهيري، وأهم ما يتراءى لنا من هذه المقومات :

1 ـ وحدة الثقافة على مستوى الأمة الواحدة :

فكما سبق ان أكدنا في مطلع هذه المقالة يصعب قبول ما هو شائع، وما جرى تأكيده في

كثير من البيانات الايديولوجية، حول وجود ثقافتين على مستوى الأمة الواحدة أو المجتمع الواحد، ثقافة النخبة أو الفئة الحاكمة وثقافة الجمهور أو الطبقة المسحوقة أو على الأقل الجماهير المستهلكة في العالم الرأسمالي.

ويخيل إلى المرء هنا ان عملية انتشار الثقافة في أوسع قطاع من الجماهير، سواء في المجتمعات الاشتراكية، أو الرأسمالية، أو حتى الانتشار النسبي في المجتمعات النامية، قد أدت إلى كسر الحواجز الطبقية باشراك الجمهور في عمليتي الانتاج والاستهلاك، إلى حد انه يمكن القول اليوم بوجود خطوط متفاوتة نسبيا حسب الموقع الاقتصادي الاجتماعي للمنتج أو المستهلك، ولكن ليس من الواقعية الحديث عن حواجز اجتماعية الا في حالات خاصة جدا (مثل الاوبرا)، وهذه الحالات وجدت لها حلول نسبية أيضا. والحق انه من الممكن تلمس مقومات قانون عام يفيد ان ثقافة الأمة والمجتمع أو المجموعة الاقليمية يمكن أن تزداد وحدة وتماسكا بازدياد جماهيريتها، لانها ـ على الأقل ـ تصبح أكثر تمثيلا للخصائص الكبرى التي تميز مجموعة من الناس في شرط زمكاني (زماني ـ مكاني) معطى. ويمكن ان يعطي المرء مثلا لذلك من تجربة دول كبرى كالولايات المتحدة وأوروبة الغربية، أو من تجربة دولة شاسعة متعددة القوميات كالاتحاد السوفياتي أو الصين، حيث تزداد في جميع هذه المناطق متانة الوحدة الثقافية بازدياد قوة البعد الجماهيري، مع العلم انه ليس العامل الوحيد بالطبع. في حين أن هناك بلدنا كثيرة في العالم الثالث (احيانا أصغر حجما وأعرق ثقافة) تشكو من فقدان ملامح ثقافتها المعاصرة. ومرة أخرى يمكن أن نلجأ إلى اراغون لنقول معه :

«ان الثقافة لا تنقسم، وانها ليست حصة عدد من الأفراد يستمدونها من سحب رؤوسهم، وإنما هي ملك مشترك بين جميع الناس»(17).

2 ـ واقعية الثقافة ومتانة ارتباطها بالقضايا الحية للناس :

ذلك ان كل توسع للثقافة باتجاه الجماهير سوف يعني بالضرورة انعكاسا لهموم الحياة اليومية للجماهير في الثقافة وبذلك تزداد افرازات الواقع في عملية الابداع الثقافي ويتجذر هذا الابداع في المجتمع فيصبح ارتباطه بحرارة الحياة وصخبها أكثر متانة، وبالتالي يتحقق التجاوب بين الثقافة وبين الناس الذين من أجلهم خلقت الثقافة وابداعاتها المختلفة. وليس يعني هذا الأمر الاتجاه إلى الواقعية الفجة أو الخطابية أو التبشيرية أو التبسيطية المسرفة أو تملق أذواق الجماهير. نعم. ان هذه المزالق كامنة دائما في كل توجه جماهيري إلى الثقافة، وهي مزالق حقيقية وخطرة، وحين تتمكن من أية ثقافة، جماهيرية أو غير جماهيرية، فانها قد تلغي الوظيفة الانسانية الحية للثقافة. واذًا يجري الحديث هنا عن ازدياد فرص الواقعية الحية أمام الثقافة الجماهيرية، ولكن ينبغي أن يستقر في الأذهان دائما ان المسألة مسألة فرص وامكانات متاحة وليست حتميات آلية. ويظل بيد أهل الثقافة (وظروفهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية) ان يصنعوا من هذه الفرص المتاحة بنيانا حيا موارًا دافقا بالابداع وقادرا على

التأثير. كما ان تقاعسهم وخضوعهم لضغط الظروف (ولا سيما للعوامل السياسية والنعرات الاجتماعية) يحمل خطر انزلاق ثقافتهم في هوة القوالب الفارغة.

وهكذا تكون الثقافة الجماهيرية جذرا ضاربا في الأرض متطلعا إلى بلوغ أسمى مراتب العطاء، وليس اسقاطات متباهية من الأعلى إلى القاعدة، ومرة أخرى لا يجد المرء أبلغ من كلمات لوي اراغون في وصف حيوية الثقافة الجماهيرية وواقعيتها :

«... ثقافة أقدامها في الأرض، ترتفع بجرأة الانسان نحو السحب وفوق السحب، لا ثقافة تمشي فوق الرؤوس وتخبىء، لا ادري، أي انحراف وأية رغبة في السيطرة»(18).

3 ـ انسانية الثقافة، أو ازدياد فرص انسانيتها :

ذلك انه حين تكون الثقافة جماهيرية أي متينة الجذور في وجدان شعبها، وحين تتغذى من مواهب الشعب ومعين عبقريته الذي لا ينضب، وحين تتصل بقضاياه وهمومه، وتسجل تطلعاته وأحلامه، وترصد كفاحه، وتكشف الحجاب عن ظلام الفترات الحالكة، وتشق الطريق باتجاه المستقبل الوضاء، وتقاتل المستعمر والمنحرف والمستغل والباغي، وتتغنى بالقيم والفضائل الكبرى، وتمجد الايجابي وتنفي السلبي، وترفع من شأن الحق وتعليه وتدين الباطل وتحاصره، وتجعل الحياة أزهى وأجمل وأبهى، حين تحقق الثقافة ذلك كله أو جزءا منه ولو يسيرا، فانها تكون قومية شعبية جماهيرية إلى أبعد حد، ولكنها في الوقت نفسه تكون انسانية إلى أبعد حد أيضا، لأنها تتجاوب مع التطلعات العليا للانسان في كفاحه المستمر عبر العصور، وضد العقبات الطبيعية والاجتماعية.

وما أكثر الذين يخطئون اذ يظنون ان اللاقومي واللامحلي واللاخاص هو الانساني. ان الانسانية ليست مائدة مثالية مؤلفة من أطباق شهية لا لون لها ولا طعم ولا رائحة. انها مجمل الابداعات الوطنية في كل صقع وبقعة من الأرض. انها تكامل سمفونية الزهرات ذات الألوان المتفاوتة في ظاهرها الملتقية عند حافة العناق بين الأرض والسماء.

ومرة ثالثة يحسن بنا ان نعود إلى اراغون ومحاضرته بمناسبة افتتاح اليونسكو. وليس من ضير في التنبيه إلى ان هذه العودة تختلف عن سابقاتها ولها هنا معنى خاص لان اراغون شاعر (أممي). هذه شهادته بشأن التقاء العبقريات القومية في حديقة الثقافة الانسانية :

«الحق ان الثقافة في بلد واحد غير منقسم، أي حين لا يكون ثمة ثقافة للصفوة المختارة وثقافة للجماهير، تكتسب حياة وقيمة في صورتها القومية. لأن الأمة هي اللحن الذي تتحد فيه الصفوة والجماهير اتحادا وثيقا، لأن الأمة هي تربة نحن أوراقها، تربة ترسل فيها الثقافة جذورها العميقة وتستمد منها قوتها وحياتها. والحق أيضا أن الثقافة الانسانية الكبرى، أي مجموع الثقافات القومية، لا تنشأ من بتر هذه الثقافات بل من تعايشها وانسجامها. الحق أن الثقافة

الانسانية الكبرى متى حرمت من أحد ينابيعها هذه، لم تبق هي نفسها، الحق انه لا يمكن الاستغناء عن أمريكا أو فرنسا ولا عن انكلترا أو روسيا، لخلق (اونيسكو) لا يصبح عاجلا أو آجلا آلة حرب ضد الغائب والغائبين. الحق ان الثقافة الانسانية الكبرى لا تتألف من انعزال فرنسا أو تشيكوسلوفاكيا أو البرازيل أو أية أمة أخرى، بل من كل ما يمكن ان تسهم به أمة في الثقافة، مضافا إلى ما تسهم به سائر الأمم. الحق اننا نضيع وقتنا بالتساؤل : هل الانسان موجود أو غير موجود، والحق ان الأمم ليس عدوة الانسان، بل الفاشية هي عدوة الانسان، الحق ان الفاشية هي التي كانت تحاول أن تحطم مفهوم الأمة بمعارضته بمفهوم العرق...»(19).

وبعد، هل يحتاج المرء إلى اعتذار لإيراد مثل هذا النص الطويل ؟ انه وثيقة قومية انسانية مشعة متألقة تجيب على عشرات التساؤلات. وأجمل ما فيها التأكيد في نهاية النص ان الفاشية هي التي أوهمت الكثيرين بان الأمة مفهوم يقف في مجابهة الانسانية في حين ان الأمم «ليست عدوة الانسان».

4 ـ تنوع فرص الابداع واغتناؤه :

ذلك ان الثقافة، حين تمتد إلى القطاع الأوسع من الجماهير، تعطي نفسها فرصة مفتوحة للتنوع والاغتناء. والمسألة ليست مجرد كم مفتوح، وحتى لو كانت كذلك فالكم لا يستهان به في هذه الحالة. فمن الناحية الانتاجية تدخل دخولا متزايدا مشاريع عبقريات كامنة في حلبة المسابقة الصعبة للابداع وتصبح فرص اختيار الأفضل متعددة ومتجددة. وشتان بين ثقافة محصورة في طبقة داعمة أو فئة ميسورة من سكان المدن وبعض الأرياف العليا وبين ثقافة تبنيها الجماهير الزاخرة التي يتقدم من ابنائها يوميا الاف مؤلفة تحاول أن تبث شيئا جديدا أو تنبه إلى زاوية مهملة أو تفتح أفقا طازجا من تفكير أو تعبير. وصحيح أن الثقافة لا تقاس بالكم ولكن صحيح جدا انه لا بقاء لثقافة بغير رفد كمي. كذلك لا يكون تنوع بغير غنى كمي. ان الغنى الكمي شرط لازم للتحول الكيفي المنشود في عالم الثقافة. وتحقق الشرط الجماهيري يقدم للثقافة فرصة الاحاطة بالذات وبالمجتمع، وفرصة السفر عبر تجربة البر والبحر والمدينة والريف والروضة والصحراء، وكذلك فرصة الدخول عمقا في معاناة العامل والفلاح وساكن الخصاص والمرأة المضطهدة والشاب المعذب والطفل المعاني. والمسألة بعدُ واضحة وضوح الشمس. ففي تلك البلدان التي انفتحت فيها أبواب الإبداع الثقافي على مصراعيها أمام الجماهير تتوافر الغزارة والتنوع والتلوين وتقل الرتابة والتكرارية وتتضاءل فرص الجمود. في حين يمكن للمرء الحديث عن الركود الثقافي، ولوك الذات، والتكرار الممتد مع امتداد العقود، وجمود صيغ التعبير وغير ذلك من صفات البعد الواحد التي تسم ثقافات البلدان المختلفة بميسمها. ومرة أخرى ليست الثقافة الجماهيرية هي عامل الخلاص الوحيد، وإن كانت واحدة من أهم العوامل وسببا ونتيجة في آن واحد.

5 ـ تشير تقارير اليونسكو إلى ان طباعة الكتاب العربي من الناحية الكمية على الأقل ـ في تراجع لا في تقدم.

6 ـ هناك كتاب وشعراء محدودون عددا استطاعوا ان يمدوا جسرا للجماهير، وتجاوزت شعبيتهم النسب الضئيلة السائدة، ولكن هؤلاء معرضون لرياح المد والجزر وفي أحوال كثيرة يخضعون لقانون المناسبة السياسية (أوضح مثال لذلك محمود درويش ونزار قباني).

7 ـ وهناك نقاط أخرى كثيرة لا يتسع لها المجال. ويهمنا من زاوية البحث الحالي ايراد خلاصة الموضوع أو نتيجته.

«وهكذا يتضح ان الهوة قائمة بين النخبة المثقفة وبين الجمهور الذي بدونه لا تعيش ثقافة، وبسبب من خطورة هذه الهوة فان المثقف العربي يلقى عنتا كبيرا في اقامة التوازن المرجوّ بين العمق والجدية والابتكار وبين متطلبات التفاعل مع الجمهور والتواصل معه، ليس من خلال استلهام معاناته وكفاحه ومشاعره فحسب ولكن ايضا من خلال اشراكه في التفكير والتعبير والتذوق.

وبالطبع يؤدي وجود هذه الهوة إلى ارتباط المثقف والمبدع بالأذواق والأزياء والتقنيات الوافدة وشعوره بالغربة والانسلاخ، وافتقاده الوعاء الأساسي اللازم لمفاعلة تجربته الذاتية واكسابها حرارتها الانسانية وطزاجتها واشعاعها الخاص، وهذا ما يجعل عملية الانتاج الثقافي والابداع معرضة للغزو الثقافي وضعيفة المناعة أمام رياحه»(21).

وتشير هذه الخلاصة بوضوح إلى ان حقيقة غياب البعد الجماهيري للثقافة العربية ليست مجرد ضربة للافكار الديمقراطية والانسانية التي ينادي بها العصر والوطن العربي صباح مساء، ولكنها أيضا ضربة صميمة للثقافة العربية المعاصرة نفسها، لانها تبقي الجسد الثقافي هشا، ضعيف المناعة، بطيء الحركة، وأشبه بريشة في مهب رياح التأثيرات الوافدة من كل الاتجاهات.

وانطلاقا من هذا النص يمكن القول ان هناك وعيا متزايدا منذ أوائل الثمانينات للأهمية المزدوجة للبعد الجماهيري للثقافة العربية، وعلى الرغم من وجود اشارات متفرقة إلى هذا الموضوع قبل الثمانينات فان تبلور المصطلح الجماهيري وتصدره لا يرجعان إلى ما قبل ذلك. على انه من الملاحظ ان خطوات هذا الوعي أتت متلاحقة وصدرت في مناسبات متفرقة في الوطن العربي وبدأت تتلاقى عند نقاط كثيرة مما يبشر بمرحلة جديدة من حياة الثقافة العربية. وقد اتسمت كثير من هذه الخطوات بوعي نظري لأهمية هذا البعد ثقافيا وحضاريا وقوميا وانسانيا. ويعدُّ ما كتبه الدكتور عبد الله عبد الدائم حول أهداف استراتيجية الثقافة العربية من أوضع ما صدر في هذا الموضوع ـ وهو ليس كثيرا على أية حال. وفي شرحه

لمبدأ «تحقيق ديمقراطية الثقافة ومشاركة الجماهير الواسعة في بنائها واكتسابها»، يحدد أربعة أهداف استراتيجية للثقافة العربية هي :

«الأول : التعرف على واقع الثقافة العربية الاسلامية كما تحياها الجماهير، عقيدة وأدبا وفنا وعادات وتقاليد وأفكارا وطموحات.

والثاني : مشاركة هذه الجماهير في بناء الصيغة المرجوة.

والثالث : توفير الخدمات الثقافية لسائر الجماهير، ولا سيما الأرياف.

والرابع : مشاركة المرأة مشاركة فعالة في بناء الثقافة وتوفير وسائلها لها»(22).

ومن الواضح ان هذه الخطوط الاستراتيجية العريضة تلتفت إلى جانبين مهمين في الثقافة الجماهيرية هما الريف والمرأة، فاذا أضفنا إلى ذلك ما ذكر سابقا في البحث الحالي حول ثقافة الطفل والشاب نستطيع القول ان صورة مرتكزات الثقافة الجماهيرية بدأت تتضح للتخطيط الثقافي العربي في الثمانينات.

ومما يلفت النظر ان أفكار الدكتور عبد الله عبد الدائم، سواء في هذا المجال أم في غيره، سرعان ما وجدت طريقها إلى التثبيت الرسمي من خلال أبرز عمل ثقافي أنجزه العمل العربي الرسمي المشترك وهو اصدار (الخطة الشاملة للثقافة العربية) والتوصيات والندوات الملحقة بها في خمسة مجلدات(23).

وان انتقال مفهوم الثقافة الجماهيرية من وسط الايديولوجيا اليسارية والكتابات الفردية الطليعية إلى مستوى العمل العربي الرسمي يُعدّ ـ موضوعيا ـ نقلة شديدة الأهمية في تاريخ الثقافة العربية، والحق انه يمكن أن تكون للمرء عشرات الملاحظات على الطريقة التي ورد بها هذا المفهوم، ولكن النظر إلى الكأس من النصف المملوء يفيد أن الطريق أصبحت معبدة لوضع قضية الثقافة الجماهيرية موضع النظر والمناقشة ومن ثم التطبيق العملي.

وفيما يلي عرض لاهم الاشارات التي وردت في الخطة الشاملة للثقافة العربية حول هذا الموضوع.

1 ـ في مبادىء الخطة نجد بندا واضحا يذكر بالخطوط العريضة التي رسمها الدكتور عبد الدائم وجرى اقتباسها آنفا، وينص هذا البند على :

«4 ـ ديمقراطية الثقافة أي المشاركة الجماهيرية الواسعة في مجالي انتاج الثقافة والافادة منها باعتبار ان الثقافة تنبع من الجميع، وانها الزاد الروحي والفكري للجميع»(24) وفي تفصيلات هذا البند فيما بعد نجد بعض الاضافات المهمة التي يمكن أن يكون ابرزها :

أ - الابداع مفتوح للجميع وغذاء للجميع.

ب - تمكين الجماهير من ابداء رأيها فيما يقدم لها فيه تثبيت لحق الجماهير واغناء للثقافة نفسها، ويتبع ذلك المشاركة الجماهيرية في اتخاذ القرارات الثقافية.

ج - حق الجماهير في الاستمتاع بالثقافة وفي المشاركة بالابداع أيضا.

على أن كل هذه النقاط تربط في النهاية بفقرة كاملة حول صعوبات تطبيق ديمقراطية الثقافة : «غير ان ديمقراطية الثقافة وحريتها تحملان الكثير من التعقيد عند التطبيق». وتكاد هذه الفقرة ان تلغي جانبا من المبادىء السابقة تحت ذريعة صعوبات التطبيق، وان صعوبات التطبيق حقيقة لا مراء فيها، ولكن لا يصح أن تصبح أشبه بكلمة حق لا يراد بها حق، عن قصد أو غير قصد(25).

وفي «الخطة الشاملة...» عودة إلى الموضوع الجماهيري بقوة تحت عنوان آخر هو : «ضمان الحرية الثقافية وتوطيدها»، اذ يقود أي كلام على حرية الثقافة بالضرورة إلى الكلام على حق الجماهير ودورها. ويمكن الوقوف هنا عند فقرتين في صلتهما المباشرة بالبعد الجماهيري للثقافة.

وتؤكد الأولى قضية المشاركة الايجابية للجماهير.

«ح - عدم اعتبار الجماهير مجرد مستهلكين أو منتفعين ثقافيين* واهمال الجانب الابداعي الشعبي فاذا كانت الحرية الثقافية، وبالتالي الديمقراطية، ترتبط بصورة أساسية بسهولة انتفاع الجماهير بالثقافة، والمشاركة فيها، فان وجودها الفعلي لا يتحقق الا بالعملية الابداعية ذاتها»(26).

وترتبط هذه الفقرة ربطا محكما بين نقاط مثلث الثقافة الحية وهي الابداع - الجماهير - الديمقراطية.

وتؤكد الفقرة الثانية مبدأ آخر ضروريا جدا من الناحيتين النظرية والعملية وهو ردم الهوة القائمة حاليا في الوطن العربي بين عالم الثقافة وعالم الجماهير، وتشرّق هذه الفقرة قليلا وتغرّب ولكنها بالنتيجة تخدم هدفا في صميم مفهوم الثقافة الجماهيرية.

«د - التقريب المستمر بين الانتاج الثقافي وبين أكبر عدد ممكن من الجماهير. ان الانتفاع بها، مثله كمثل ابداعها، لا يمكن بطبيعته ان يكون الزاميا. ويتبع ذلك ان تكون الاداة الثقافية لا مركزية لتوفير الظروف الملائمة لتحقيق حريتها وديمقراطيتها، سواء على مستوى اتخاذ القرار، أو مستوى تنفيذه ولتكثيف الاشعاع الثقافي، وتلبية الحاجات المباشرة للجماهير»(27).

(*) توجد في النص الأصلي فاصلة من شأنها ان تقلب المعنى المقصود رأسا على عقب لانها تجعل عطف (اهمال) على (عدم) وليس على (اعتبار) وقد تصرفنا بحذفها. وقد تعمدت الاشارة الى هذا الأمر من أجل التذكير بان التنقيط ليس زينة بل هو تنظيم لارتباطات الجمل.

خاتمـــة

وفي خاتمة المطاف يمكن القول ان مفهوم الثقافة الجماهيرية، أو على الأصح البعد الجماهيري للثقافة، هو مفهوم حديث في العالم احتضنه القرن العشرون في نصفه الثاني، وتبنته موجات الديمقراطية والراديكالية والاشتراكية التي سادت ثقافة هذا القرن. ورأى فيه الجميع تثبيتا لحق الجماهير في الحياة والحرية من جهة وترسيخا لدينامية الثقافة وحيويتها وتجددها وتنوعها، فهو إذا مبدأ مزدوج النفع ممتده إذ يشمل مداه المجدي الشعب والأمة والانسانية ومبدع الثقافة ومستهلكها على حد سواء.

وبالنسبة للثقافة العربية، اتضح لنا ان هذا المفهوم.بشكله المعاصر حديث جدا، وباستثناء التباشير الايديولوجية المبكرة، لا نجد له حضورا في ساحة الثقافة العربية قبل ثمانينات القرن، مع العلم ان الثقافة العربية القديمة، على الرغم من انتمائها كسائر ثقافات العالم القديم إلى ثقافة الصفوة المتميزة، استطاعت ان تكسر الحواجز باتجاه هذا المفهوم من خلال التفجر الجماهيري لظاهرة الشعر انتاجا واستهلاكا. وابتداء من الثمانينات ـ على أية حال ـ توالت محاولات بلورة مفهوم الثقافة الجماهيرية ومصطلحه، وسرعان ما وجدت هذه المحاولات طريقها إلى الاطار العربي الرسمي من خلال «الخطة الشاملة للثقافة العربية» التي أقرت عام 1986.

وقد طال حبل الكلام بالبحث الحالي ولم يستطع التعرض للمشكلات الشائكة التي تعترض تطبيق المفهوم، كما ان الفرصة لم تكن مواتية للدخول في تفصيلات خطوط المفهوم، ولا سيما من خلال بعض النواحي النوعية الخاصة بالوضع الثقافي العربي، ومن أهمها :

- قضية اللغة العربية.
- قضية التراث الشعبي.
- قضية الاعلام والثقافة، أو الاتصال الثقافي.
- قضية القرار الثقافي بين المركزية ـ البيروقراطية والديمقراطية ـ الجماهيرية.
- قضية حرية التعبير والنشر والنقد.

إلى آخر هذه السلسلة من المسائل التي يفرض مفهوم البعد الجماهيري للثقافة تناولها من زاوية نوعية محددة.

ومن المأمول ان يعود بنا القول ـ أو بغيرنا من الدارسين ـ إلى هذه المسائل الشائكة في مناسبات مقبلة.

الإحـــالات

1 ـ نستثنى من هذه الغمزة تلك الأبحاث والدراسات التي تدور مباشرة حول مفهوم الثقافة وطبيعتها. اذ يكون من حقها، بل من واجبها ـ ان تتصدى لمناقشة هذه الاشكالية وللتذكير بالجوانب المختلفة للموضوع. يمكن أن نشير بهذا الصدد إلى كتاب صغير مركز للدكتور طاهر لبيب بعنوان : **سوسيولوجية الثقافة**، وفيه يتعرض للمفهومات المختلفة لمصطلح (الثقافة) ويشير إلى عدد من المراجع التي عالجت هذه المفهومات، ولأخذ فكرة عن هذه التعددية نورد الفقرة الأولى من مقطع له بعنوان (متاهات كلمة) : «مفهوم الثقافة من أكثر المفاهيم تداولا ولكنه أيضا من أكثرها غموضا وتلونا. فالتعاريف التي اقترحت في المائة سنة الأخيرة على الأقل بلغت حدا من التنوع يصعب معه الاتفاق على تعريف. واذا كان كروبير Kroeber وكلوكهن Kluckhohn عالما الانتروبولوجيا الأمريكيان قد صنفا قبل ربع قرن مالا يقل عن 160 تعريفا للثقافة، فان التفرعات التي تبلورت بعد ذلك تزيد ولا شك في عدد هذه التعاريف المقترحة. وأمام هذا لا يستغرب إذا ان يكون من بين الأعمال الأكاديمية بحوث تنحصر في تتبع المغامرة التاريخية لكلمة ثقافة مبينة كيف أصبحت هذه الكلمة ضحية النجاح الذي حظيت به. لا يستغرب أيضا أن يكتب ادجار موران E. Morin بعد مرور قرن على أول تعريف انتروبولوجي معروف للثقافه : «الثقافة بداهية خاطئة، كلمة تبدو وكأنها كلمة، ثابتة، حازمة، والحال أنها كلمة فخ، خاوية، منومة، ملغمة، خائنة... الواقع أن مفهوم الثقافة ليس أقل غموضا وتشككا وتعددا في علوم الانسان منه في التعبير اليومي».

د. الطاهر لبيب : **سوسيولوجية الثقافة**، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1978، ص 6 ـ 7.

2 ـ ينتمي ريموند وليامز إلى مجموعة الاشتراكيين المئة في بريطانيا، وهي مجموعة رفيعة المستوى الأكاديمي ومتزمتة منهجيا ووجدانيا. توفي في منتصف الثمانينات.

3 ـ أنظر ص 17 من :

Reymond Williams, **Culture and Society**, Penguin 1968.

4 ـ انظر :

Webster, New Twentieth Century Dictionary-Unabridged, USA, 1978, Culture.

5 ـ انظر : «**الخطة الشاملة للثقافة العربية**»، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الكويت، ذات السلاسل، 1986، ثلاثة مجلدات بأقسامها المختلفة (خمسة كتب).

6 ـ المصدر السابق، المجلد 1، ص 42.

7 ـ المصدر السابق والصفحة نفسها، وانظر كذلك مستند هذه الخلاصة في بحث «المبادىء الأساسية للتخطيط الثقافي من زاوية عربية» للدكتور فؤاد زكريا، الذي يتبنى مفهوما وسطا في هذا الموضوع، م 3، القسم الأول، ص 99 ـ 101.

8 ـ الطاهر لبيب : **سوسيولوجية الثقافة**، ص 74.

9 ـ المصدر السابق والصفحة نفسها.

10 ـ لوى اراغون : «**الصفوة المختارة تجارب الثقافة**»، من كتاب **في الثقافة** (عدد خاص من مجلة **المعلم العربي**)، تر. سامي الدروبي، وهو مجموعة محاضرات القيت بمناسبة انعقاد المؤتمر الأول لليونسكو عام 1946.

مجلة المعلم العربي، ع 7-8، ص 8، ايار وحزيران 1955، ص 94-112.

11 ـ انظر هذا النص واحصاءات أخرى في دمتري زجيرسكي : **التخريب الثقافي ضد العالم الثالث**، دار نشر وكالة نوفوستي، موسكو، 1986، ص 25.

12 ـ شوكة يوسف (مترجم) **المثقفون والتقدم الاجتماعي**، لعدد من المؤلفين، عن الروسية، وزارة الثقافة، دمشق، 1984، ص 271، وفي هذا الكتاب فصل كامل بعنوان «الانتلجنسيا الوطنية والنزعة الشعبية».

13 ـ المصدر السابق، ص 263، المتن والحاشية.

14 ـ اوزيريس سيكوني : **التنمية الاقتصادية والتخلف الثقافي**، الجزء الثاني، تر. عيسى عصفور، دمشق، وزارة الثقافة، 1978، ص 279.

15 ـ انظر الأفكار والمقبوسات السابقة في المصدر السابق، ص 276-280.

16 ـ المصدر السابق، الصفحة الأخيرة من المجلد الثاني، ص 281.

17 ـ اراغون : «الصفوة المختارة» ص 95.

18 ـ المصدر السابق، ص 96.

19 ـ المصدر السابق، ص 108.

20 ـ نشر هذا البحث بعنوان : «**الثقافة العربية الراهنة وآفاق تطورها في مواجهة أشكال الغزو الثقافي**»، ونشر في ص 158-192.

اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين : **المؤتمر العام الثالث عشر للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ومهرجان الشعر الخامس عشر**، عدن/صنعاء، 26 نوفمبر ـ 3 ديسمبر 1981. ثم ظهر موسعا في كتاب، د. حسام الخطيب : **الثقافة والتربية في خط المواجهة**، دمشق، وزارة الثقافة، 1983.

21 ـ الخطيب : **الثقافة والتربية في خط المواجهة**، ص 26. ويمكن مراجعة الأفكار التي جرى تلخيصها قبل النص المقبوس في ص 21-26 من المصدر نفسه.

22 ـ د. عبد الله عبد الدائم : **في سبيل ثقافة عربية ذاتية، الثقافة العربية والتراث**، بيروت، دار الاداب، 1983، ص 59 ـ 60.

23 ـ المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم : **الخطة الشاملة للثقافة العربية**، وقد خصص المجلدان الأول والثاني للخطة وخصص المجلد الثالث بأقسامه الثلاثة الضخمة للتوصيات والندوات.

24 ـ المصدر السابق، م 1، ص 33.

25 ـ المصدر السابق، م 1، ص 75.

26 ـ المصدر السابق، م 1، ص 109.

27 ـ المصدر السابق نفسه والصفحة نفسها.

الثقافة وابداع العربي ذاته

انطون المقدسي

العالم في درجة الصفر :

تفرض ذاتها علي هنا كلمة ابداع التي أتجنبها على الغالب لأن الابداع في لغتنا هو الخلق من العدم، وهذا ليس من شأن الانسان. فالمنعطف التاريخي الذي دخلناه، على غير علم منا، مع بقية أمم العالم والذي دشنته الثورة العلمية ـ التقنية ووليدتها التي هي الحضارة التكنولوجية المبرمجة اعادت وتعيد النظر جذريا في الأوضاع والأنظمة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الثقافية والفكرية والأخلاقية... تعيد النظر أيضا جذريا في العلائق الاجتماعية الطبقية منها أو علاقة الحاكم بالمواطن، الكاتب وقرائه، الرجل والمرأة، رب العمل والعامل... وبين المواطنين.. لتعيد النظر، جذريا دوما، في صورة الكون، صورة الانسان وتكوينه أو تثقيفه (والاثنان واحد) حتى لأكاد أقول أن الامور تتم وكأن الانسان، فردا وجماعة، أعيد إلى درجة الصفر من وجوده وعليه ان يبدع ذاته أو ما يعيد تكوينه من العدم، أولا على مثال فالقيم والقواعد والمعايير العصرية تبدو وكأنها الغيث وبالفعل فان المثال أو النموذج يتكون اليوم في الوقت ذاته هو والثقافة التي هو مثالها أو نموذجها، لا قبلها ولا بعدها. وتتكون مع المثال أو النموذج القواعد والقيم والمعايير التي يقام عليها. فكل أمة، كل حضارة، كل ثقافة تتلمس طريقها إلى الانسان التي ستكونه في المستقبل القريب، والبعيد اذا أمكن.

والعودة إلى الصفر أو غياب القواعد والقيم لا تعني الغاء التراث أو تعليقه. فهذا غير ممكن وليس بمقدور الانسان بتر واحد من مكوناته الأساسية، انه ماض وحاضر ومستقبل في وقت واحد وفي كل وقت. قد يشدد على واحد من هذه الأبعاد الثلاثة في وقت من الأوقات فهل التشديد على واحد يعني الغاء البعدين الآخرين ؟ أبدا. فالماضي والمستقبل موجودان في الحاضر كما كان يقول القديس اغسطين (الكتاب الحادي عشر من اعترافاته). الا ان الابداع دوما مستقبلي، وعلينا اليوم أكثر من أي يوم مضى أن نقرأ تراثنا، أن نفسره، أي أن نجعل منه مستقبلا، بالأصح رصيدا نوظفه من أجل المستقبل.

والانسان ما سيكونه بالدرجة الأولى أو مستقبله.. فالماضي والحاضر حاضران في المستقبل، وفي المستقبل وحده.

ومن المؤسف، من المفجع أن الثقافة العربية بوصفها مؤسسة اجتماعية تعمل بكل الوسائل الممكنة لتثبيت واحد من الاثنين : الماضي أو الحاضر.. فهذا القطر يرى حاكمه ان الحقيقة في الماضي.. وها هو يعمل بالترهيب والترغيب، ويستخدم كل ما لديه من قوة ـ مبدعة ـ لتثبيت الماضي، هو كما هو في زعمه. حتى لكأن الزمان توقفت حقيقته وحركته في يوم من الأيام وأخذ الناس يتراجعون. وهذا هو القطر المحافظ الذي قد تبلغ حميته في المحافظة على تراث ما حد الرجعية. وذاك القطر يرى حاكمه ان حقيقة البشر في الأيديولوجية التي تبناها فاذا به يستنبط الوسائل التي تعمم هذه الأيديولوجية وترسخها في نفوس المواطنين وفي عضويتهم حتى لكأنها من الازل إلى الأبد. أو حتى لكأن التقدم في التكرار أو في جعل الانسان يراوح مكانه.

صحيح أن هم الحاكم ـ أي حاكم ـ في كل زمان وكل مكان هو الاستمرار في الحكم لاعتقاده الضمني والصريح انه الأصح بين المرشحين للسلطة والمتنافسين عليها. ولكن هل يعمل بكل ما أوتي من وسائل وما تحت تصرفه من امكانات لالغاء المرشح الآخر (المعارض) أو لتقليص مجال فعاليته واسكاته ؟ ام يبقي له المجال كاملا أو شبه كامل ليمارس فعاليته ؟ بين هذين الحدين الاقصيين تتأرجح أنظمة الحكم في العالم.. وقلما ندرك في أي منهما حده الأقصى.. فالدول المتقدمة هي التي تبدع باستمرار وجودها والأدوات العقلية والمادية لاستمرار هذا الوجود كما تبدع الدول المتخلفة التي تدور في فلكها وجودها يبقيها في هذا الفلك إلى ما شاء الله وتفرض عليها بالقوة اذ اقتضى الأمر الوجود الذي فصلته لها.

ولا نعرف مرحلة من مراحل التاريخ بلغ التنافس فيها على الابداع الدرجة التي بلغها ويبلغها وسيبلغها أكثر فأكثر في هذه المرحلة. فهو يشمل كل مجالات الفعالية الانسانية : السلاح كالموسيقى والتصوير، الاقتصاد كالأدب والشعر، السياسة كالفلسفة والدراسات الفكرية الا ان الأولوية هي بدون أدنى شك للتنافس في ابداع البحوث العلمية واستخدامها، اذا أمكن، في استنباط التقنيات المتزايدة في الارهاف. فالأسبق هنا هو الأسبق في المجالات الأخرى.

والتخلف ان هو الا ضمور الابداع أو ضمور ملكة الابداع لدى المبدعين.

التخلف ان هو الا الاستهلاك، اضعاف الانتاج.

والاثنان (الاستهلاك وضمور الابداع) واحد.

والمتخلف عالة على المتقدم ومستعمر له ولو ملأ الدنيا صراخا في شتم الاستعمار والامبريالية..

وابداع الانسان ذاته هو ابداعه العلم والفلسفة، التقنية والتنظيم الاجتماعي، الادارة والشعر وغيرها.. وما يلزم عن هذا كله وله من اخلاق ومعان ناظمة لوجوده. فابداع الانسان ذاته هو اذا الغاية القصوى للابداعات كلها. اذ انها ـ أي الابداعات ـ تصدر عن الانسان، ومن أجله جعلت. وإذا كان الانسان يريد ذاته في هذه المرحلة عالما وصانع الات بالدرجة الأولى، فلاعتقاده منذ القرن الثامن عشر ان العلم والتقنية هما اللذان يضمنان له، وإلى جانب الرفاه المادي والمعنوي، تحقيق هدفه الضمني الذي هو السيطرة على الكون ومن عليه. أمّا اذا كان التركيز على الجانب العلمي والتقني من الثقافة الانسانية قد تكون له جوانب سلبية، فهذا حديث آخر يخرجني عن الموضوع.

السؤال الذي يفرض علي ذاته الآن هو : أين نحن، أين هو الانسان العربي، من الحضارة التكنولوجية المبرمجة وثقافتها ؟

لقد قطعنا منذ بداية نهضتنا في أوائل القرن التاسع عشر وحتى اليوم شوطا لا يستهان به على طريق تحديد بنانا الاجتماعية، تحديث نظمنا السياسية، تعريب تعليمنا ومحاولة نشره في الأوساط الشعبية، اعداد الكتاب المؤلف والمترجم وتوزيعه وجعل ثمنه بمتناول كل انسان.. والتعليم اليوم بكل درجاته مفتوح من حيث المبدأ لكل الناس. فالمدارس منتشرة في الأرياف والمدن بعدد وفير. وقل ان تجد مدينة كبيرة في الوطن العربي بدون جامعة ومعاهد متخصصة. والطلاب والدارسون العرب منتشرون في أغلب جامعات العالم باعداد كبيرة أحيانا. وقد بدأ أدبنا الحديث يترجم إلى أغلب اللغات الحية الكبرى.

أفلا تدل كل هذه الظواهر الثقافية على ان الفرص صارت مفتوحة أمام العربي كي يتمكن من ابداع ذاته ؟

حيث يلفظ الابداع أنفاسه :

ومع ذلك فالعربي يشعر بالتقصير، بالعجز، بالاحباط، وبالاخفاق أمام الحضارة الحديثة حتى لكأن كل خطوة إلى الأمام تشعره أكثر فأكثر بعمق الهوة التي تفصل بينه وبين هذه الحضارة. فاللحاق بركبها ممتنع عليه. وهو، لهذا، وفي أي قطر من أقطار العروبة شئت، متشائم، قلق، يتأرجح، من أجل تخطي هذا القلق بين التأكيد والتشديد على توقه وتفوقه وبين الاستسلام للمتع الجسدية الآنية والرخيصة، ضمن الحدود الممكنة. وهو يعرف ان السيارات التي صار عددها في مدننا يضاهي ويفوق عددها في أية مدينة أخرى من مدن العالم المتقدم، ليست علامة تقدم، طالما انا لا نستطيع صنع محرك لسيارتنا اذا تعطل محركها. وهو أيضا متأكد من أن عدد محلات تجارة الفيديو وأفلام الفيديو في مدننا ـ وقرانا ـ أضعاف ما هو عليه في مدينة نيويورك أو باريس وغيرها من المدن المعروفة بترفها ـ كما قال لي أحد المتخصصين من أساتذة الجامعات الأجنبية في الموضوع ـ هو علامة تأخر، لأنه أداة لهو غير بريئة للشباب، وقد يكون بين الوسائل افساد للاخلاق أقواها مفعولا. وما بالك بهذه المحلات التجارية

الضخمة التي تتكاثر اليوم بسرعة مذهلة في مدننا ـ وقرانا ـ وكلها مخصصة لتجارة الماس والذهب، معاطف الفراء وأنواع الحرائر والأصواف النفيسة، وهي تتبارى في عرض الفساتين الاحدث والأغلى ثمنا، هي والعطورات النادرة. الا يدل هذا كله على انا قد استسلمنا، عقلا وروحا وجسدا للمجتمع الاستهلاكي، كما باع فاوست نفسه للشيطان ؟

قل لي بربك، أيهما أكبر وقعا في نفس الشاب دروس المدرسة في الأخلاق ومبادىء القومية العربية الاشتراكية أم السيارة التي يراها مع زميله ويتعلم قيادتها ولا يستطيع امتلاكها فتستأثر بقلبه فهي رفيقة احلامه في الليل والنهار ؟ هذا الشاب الا تسوله نفسه استباحة كل المحرمات من أجل الحصول على مثل هذه السيارة ؟ وأيهما يكون الشاب اليوم ـ يبدعه اذا شئت ـ محلات البوظة والكاتو والكافتريا حيث يلتقي الشباب والشابات ويتبادلون، مع الأحاديث الحلوة والنكات الطريفة، الابتسامات والغمزات أم دروس التربية القومية التي لا يرى أي مقابل لها في الواقع والتي يبدو له حفظها متعبا وعملا كأعمال السخرة ؟

لقد انحسر دور المدرسة بكل درجاتها في تربية أجيالنا الناشئة، وارتد إلى المراتب الدنيا في سلم وسائل تكوين الانسان وليس هذا بالامر المستغرب، فهي تقوم على ركنين لا ثالث لهما : ترديد الشعارات ببغائيا والحفظ عن ظهر قلب حتى لدروس الكيمياء. والمدرسة في كل الدروس التي تلقيها على الطالب ـ بالاحرى التي تفرض عليه حفظها غيبا ـ لا تمت بصلة إلى الواقع الذي يعيشه هذا الطالب.

أجل، اذا استثنيت بعضهم ممن «عصم ربك» من المدرسين والطلاب، فالمدرسة تبدو اليوم وكأنها معمل للشهادات وأداة تأخير تتكامل مع منظمات الشباب الأخرى.

وحلت محلها في تكوين الشباب وسائل أخرى.

أولها، المجتمع الاستهلاكي.

يلي الاعلام المحلي والعربي والأجنبي الذي يلازمك ليلا نهارا، يحيط بك من كل الجهات ويلقنك معتقداتك، مواقفك من القضايا السياسية والاجتماعية، الاقتصادية والثقافية والعلمية العادية منها والأخطر شأنا على حد سواء. انه يملي عليك الحقيقة، يقيم لك الحد بين الخير والشر، الخطأ والصواب، ويعلمك ما تريد أن تتعلم : طرق المصارعة والجيدو للدفاع عن النفس، اللغات الحية والفيزياء والرياضيات وغيرها. وأيضا، ولم لا ؟ الحيل التي تمكنك من خلع الأبواب والسطو على المنازل.. انه موسوعة حية، ناطقة تحت تصرفك صباحا مساء، في الليل والنهار وفي أي مكان وجدت، في السيارة أم في سريرك، وبأيسر السبل، يكفيك أن تضغط على الزر حتى ينقلك في لحظة واحدة من خط الاستواء إلى القطب الشمالي..

والاعلام أنواع، كما هو معلوم، أولها من حيث المفعول، التلفزيون ورديفه الفيديو، يلي الراديو فالملصقات على الحيطان هي والصور المرافقة لها التي ترسم لك الحد بين الصديق والعدو، تعلمك أن تحب هذا وتكره ذاك.

والصحف اليومية، على أهيمتها، أقل استحداثا بكثير من الوسائل السابقة. فانت تلقي نظرة سريعة على العناوين الكبرى ثم تنتقل إلى صفحة الرياضة أو إلى حيث تقرأ حظك في الابراج.

أضف في هذا الباب، السينما، التي، اذ تضحكك وتبكيك، ترسم لك صورة المجتمع الذي تريد ان تكونه أو يجب عليك أن تكونه. وعندها لكل مجتمعه : للشاب وللشابة، للغني وللفقير، للكبير وللصغير ... وأنت تعيش هذا المجتمع بكل جوارحك، تتفاعل معه سلبا وايجابا، وبالنتيجة تفرغ شحنتك الانفعالية وتخرج راضيا مسرورا.

ولا تنسى الشارع والنزهات المسائية في بلد الصيف فيه حار وطويل. فهو ملتقى الرفاق والرفيقات، حيث تضرب المواعيد وتعقد الصفقات الغرامية، مع النكات الحلوة والأحاديث الشيقة. أجل ان الشارع هو أيضا من وسائلنا التربوية والتثقيفية للفتيان والفتيات الذين يقضون فيه طوال ثمانية أشهر وأكثر الشطر الأعظم من أوقات فراغهم.

والحاكم العربي، الذي يعرف بيئته، فيها تكوّن ومنها استمد أفكاره وقضاياه، ليس غافلا عن هذه الظواهر والمؤسسات الاجتماعية ودورها في انشاء الفرد والجماعة، الرأي العام والذوق الشخصي. فهو يحاول ان يفيد منها لابعد حد ممكن. ولم لا ؟ فجلّها، ان لم يكن كلها، في متناول يده. وهو، كأي عربي آخر، يلجأ إلى الطرق المباشرة والغير المباشرة، المستقيمة والملتوية، حسبما يقتضيه الظرف الذي هو عليه. الا انه، على العموم وفي الواقع المعاش، يستخدم الأقنية التالية مرتبة وفق أهميتها المتناقضة : الاعلام فمنظمات الشباب فالنقابات المهنية فالمدرسة، وذلك لنشر وتعميم تعليم وترسيخ ايديولوجيته، وعبره قضاياه ومواقفه السياسية والادارية والاجتماعية وغيرها.. وينوع لتحقيق غرضه الطرق والأساليب. فثمة الشريط السينمائي يقدم لوحة مستمدة من صميم الواقع اليومي للمواطن، يضيف إليه صورا متفرقة ومنوعة وقصصا غالبا ما يرويها المواطنون أنفسهم، وغالبا يرفقها بالغناء أو الموسيقى. فاذا بك أمام واقعك وقد نقل إلى الشاشة، وفي هذا الواقع الدليل الأبلغ على صحة الايديولوجية وضرورة الالتزام بها قولا وعملا. هذه اللوحة تتضمن المحاكمة والحوار والبرهنة.. كلها مستمدة من أفواه المواطنين. ولكنها في حقيقتها تفرض ما تدعي البرهنة عليه.

والايديولوجيا بعد قديمة قدم الفكر الانساني. الا انها لم تأخذ شكلها المعمم والمنهجي الا في النصف الثاني من القرن العشرين وسوف تستمر في المستقبل المنظور، على ما يبدو : انها من مستلزمات الحضارة التكنولوجية المبرمجة شأنها شأن موسيقى الجاز وما يمثالها من أنغام صاخبة، تثير الأعصاب، تذكي الانفعالات وفي الوقت ذاته تخمدها كالمخدرات بأنواعها. ولهذا تغلغلت الايديولوجيا في كل الفعاليات الذهنية والعاطفية واستأثرت بها واعادت تكوينها لتجعلها على صورتها ومثالها. فالدين ايديولوجيا، وكذلك الفلسفة والأخلاق، القومية والاشتراكية والديمقراطية والامبريالية والاستعمار، الأدب والشعر وحتى التصوير والموسيقى وكذلك المقالة والدراسة وما شئت من ألوان الفكر الانساني الغني إلى حد الاشباع بالتلوينات.

اننا نعيش في عصر الالتزام، فالكاتب يجب أن يكون ملتزما بقضايا الشعب، هو والرأي العام والذوق الفردي. والالتزام ان تقول على طريقتك ما تقوله السلطة. حتى الحرية ذاتها تنازلت عن طبيعتها لتصير ايديولوجيا ملتزمة.

والايديولوجيا استئثارية حتى لأكاد أقول انها مفترسة، فهي تريدك كلك، وترفض ان تكون أية فعالية من فعاليتك النظرية أو السلوكية لغيرها.

وأيضا نمطية تقول الشيء ذاته بأشكال مختلفة.

تقريرية أو دغمائية كما يحلو لبعضهم أن يقول، تعلن : كذا هي المسألة ولا يمكن أن تكون على صورة أخرى. وعليك أن تقبل لأن الايديولوجية لا تقول إلا الحق المعقول، أو الحقيقة والواقع. وهي فعلا كذلك، ولكن من وجهة نظر الحاكم وما يريد أن تكون الأمور عليه.

والإيديولوجية تشرح، تفسر، تربط النتائج بالأسباب، الأفعال والأحداث بغاياتها. ولكنها تترك للحاكم هامشا واسعا من الحرية كي يحركها في الاتجاه الذي يرى انه الأنسب لمصلحته. ومصلحته، كما قلت، ان يستمر في الحكم، وهو يستمر بتوسيع مستمر لدائرة نفوذه.. وينسى أن مصلحة الشعب هي ان يوجد بملء الوجود.

فالايديولوجيا عقيدة علمية، كما يزعم أصحابها، يمكنها أن تحل محل الدين، أو ان تتعايش معه تبعا لظرف الحاكم الذي يأخذ بها. كما أنها تلغي الفلسفة وتؤسس الأخلاق والعلوم، الانسانية منها والطبيعية.

الدولة المركزية تفرض ذاتها :

ويطرح ذاته علي السؤال هذا : علام فرضت الايديولوجية ذاتها على العالم بهذا الشكل القاسي في مرحلتنا التاريخية لا قبلها ؟ الأنها أداة ناجعة بيد الحاكم تمكنه من أن يفرض بواسطتها ما يريد. فهو يستخدمها مثلا لتكوين الرأي العام اذ يكررها بالقصة، القصيدة، التمثيلية، الأغنية، البحث.. بالصورة بلسان الوجوه الجميلة، بالموسيقى، بالأصوات المتعددة.. وبكل الوسائل التي يملك منها الاعلام عددا وفيرا. كما ان الحاكم يربي الأولاد منذ الصفوف الأولى للمدرسة حتى المنتهية على تكرار أفكاره وشعاراته بالقراءة والكتابة والانشاد الجماعي.. بالتاريخ، الجغرافيا، وتكمل منظمات الشباب ما بدأت به المدرسة بحيث ان الشاب ينشأ، والايديولوجيا الرسمية، مبدئيا جزء لا يتجزأ من شخصيته، تصدر عفوا عنه كأنها خاصته ومن صنعه في حين أنها مفروضة عليه. على هذا الشكل تتكون اليوم معتقدات الناس السياسية والاجتماعية، رؤاهم للعالم الانساني وتقسيماتها إلى معسكرات.

والاعلام الايديولوجي وغيره اليوم، عالمي، رتبوي. فالدول الأقوى عسكريا، اقتصاديا، تكنولوجيا وثقافيا هي التي تفرض اعلامها وأحيانا لغتها على الأضعف، وهذه على الأضعف

منها وهكذا حتى الدول الأصغر حيث هامش المبادرة ضعيف. ولهذا كثيرا ما تعمد هذه الدول إلى اقفال حدودها، ما استطاعت إلى ذلك سبيلا، في وجه ما تسميه الغزو الثقافي الذي هو بالدرجة الأولى غزو اعلامي.

السؤال عن جملة هذا الوضع العالمي وعن أسبابه يحيل إلى آخر : علام صارت الدول دوما في مرحلتنا التاريخية، أكثر فأكثر مركزية وأحيانا ديكتاتورية أو شبه ديكتاتورية ؟ وهي، في كل الأحوال تخضع التشريع والقضاء إلى السلطة التنفيذية أو السياسية. ومن المعلوم أن الحكم الديمقراطي يبدأ باعطاء المقام الأول إلى المجلس التشريعي أو مجلس الشعب، كما تقول اليوم. الأسباب كثيرة أذكر ما أرى انه أهمها :

أولا : التضخم السكاني، على الخصوص في البلاد الغير المصنّعة أو المتأخرة.

ومن ثم يقظة الشعوب في بلاد العالم كله ؟ شعوب كانت لسنوات قليلة خلت على هامش التاريخ. وهاهي اليوم تحاول ان تحتل فيه مراكز القوة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بعد ان كانت تقنع بالقليل الأقل من الغذاء والسكن، صارت ترفض الذل وتطالب بحصتها من الرفاه. لقد مضى الزمن الذي كانت الشعوب تعتقد فيه أن وضعها الحقير مقدر عليها من الله. فكرامتها وحريتها حق طبيعي ـ وإلهي ـ لها، وهي مستعدة لان تستعيدها عنوة. كحقها أيضا بالاشتراك في تقرير المصير العام. وهاهي اليوم تتدفق على المدينة باعداد متزايدة لاعتقادها ـ خطأ ـ انها ستستعيد فيها حقوقها الضائعة. وهاهم أبناء الطبقات الشعبية ينتسبون أيضا باعداد متزايدة إلى المدارس ويصبحون الأكثرية الساحقة في الجامعة ويشكلون الأكثرية العظمى من حملة الشهادات فثمة التضخم المدني والتضخم الثقافي على حساب الانتاج الزراعي وأحيانا الصناعي، يلي التضخم النقدي الذي يحدثه الحاكم لاغراض كثيرة منها، دفع رواتب الجنود والموظفين، زيادة السيولة النقدية وتحريك العملية التجارية التي تميل إلى الركود، علها توهم الناس بان الاقتصاد الوطني يتمتع بصحة جيدة.

ثالثا : المجتمع الاستهلاكي الذي يذكي الحاجات، يحرض الغرائز ويستثير حمى الرفاه لدى الشباب الناشيء الذي يرى ذلك من حقه. فثمة تمرد الأبناء على الآباء وصراع الأجيال ـ وهذا رابعا ـ في حين ان تكاثر الحاجات الكمالية في الأسواق قد وجد لارضاء غرور الأغنياء الجدد وبعض أفراد الطبقة الحاكمة. الا ان للرفاه جاذبيته، وللاستهلاك عدواه تنتشر متسارعة تفوق بسرعتها انتشار الجراثيم. فلا يبقى أمام الانسان الغير المنتج سوى أن يلجأ إلى الوسائل الملتوية ومنها : الكذب، الغش، الربح غير المشروع، الرشوة.. وأيضا، السرقة، السطو على المنازل، احتجاز الرهائن من أجل الفدية، طعن من يمتنع عن تسليم محفظته حتى الموت.. وهي جرائم صارت مألوفة في المرحلة الراهنة وفي العالم كله، المتقدم الذي يحاصرها ليحد منها ومن شرها والمتأخر المعرض بنتيجتها اذا زادت عن حد معين للفوضى والتفكك من الداخل.

ويزيد من خطر التفكك الداخلي أو الذاتي ـ هذا خامسا ـ انتقال المجتمع المتأخر المفاجىء من البنى الأولى التي رسختها قرون من الممارسة، أي البنى العشائرية والاسروية والطائفية.. القائمةعلى المحسوبية والعلائق الشخصية إلى بنى العمل المتوافقة مع طبيعة عصر كعصرنا قائم على التنظيم الدقيق من أجل التنمية المتسارعة والانتاج المتزايد، حيث يصنف الناس وفق مهنهم أو ما يشغلونه من مواقع في المجتمع، ومنها النقابات والاتحادات ومؤسسات الادارة المحلية وغيرها، الخطر في هذا الانتقال هو استمرار العقلية القديمة في البنى المستخدمة. اذ قد يجمع رئيس النقابة العمال أو الفلاحين حوله ويصبح بالنسبة إليها كرب العمل أو كالاقطاعي يقرضهم الأموال بفوائد مرتفعة الثمن ويحل مشاكلهم لقاء أتاوات وخدمات يقدمونها له. ثم يستخدم سيطرته وثروته كأداة ضغط على الحكم.

أضف سادسا، ضخامة المشكلات التي يجب حلها كي يتحرك المجتمع ويتقدم ـ وكلها عالمية ـ اذكر منها على سبيل المثال، اثنتين : تعبئة الطاقات كلها وتنظيمها من أجل التنمية المتسارعة من جهة ومقاومة التلوث والأوبئة الكثيرة من جهة أخرى. وهذا جهد يتعذر على الحاكم القيام به بنجاح في بلد متخلف حيث التخطيط بدائي، والعلائق تعتمد على النفوذ الشخصي والطاقات مبعثرة.

فلا يبقى للحاكم من سبيل للملمة مجتمعه المفكك سوى جعل الحكم مركزيا بالاعتماد على قوى الأمن. فثمة كبت الحريات وقمع الاجتهادات الشخصية. وعلى الجميع ان ينظموا حركاتهم وسكناتهم وفق أوامر السلطات المباشرة يرددوا شعارات الحاكم موهمين أنفسهم بأنهم في أحسن العوالم الممكنة. فالانضباط قسري، خارجي.

وبالمقابل، فان الحاكم يستخدم ما لديه من وسائل لتكوين ـ أو تثقيف ـ الأجيال الناشئة على الصورة التي يريدها ان تكون لمجتمع المستقبل. والوسائل هنا أيضا كثيرة أذكر منها اثنتين، هما الأنجع في تحقيق الهدف، المدرسة بكل درجاتها ومنظمات الطلاب والشباب.

الثقافة طريق الخلاص :

أأقول، مع كثيرين، بنتيجة ما تقدم ان التخلف قدرا وان البلاد المتخلفة ميئوس منها ؟ اذ انها تتقدم بخطى السلحفاة في حين ان الدول المتقدمة تطير بالسرعة القصوى ؟

أبدا. فاليأس من الانسان بمثابة اغتياله والشك المطلق بقدرة الانسان على ترميم ذاته يعادل الانتحار. فلا يحق للانسان أية كانت العقبات التي يواجهها، أن يسلك الدرب التي تؤدي إلى اليأس. هذه جريمة لا تغتفر، هذا من حيث المبدأ. اما من حيث الواقع، فان الحاكم في البلاد المتأخرة، ليس على العموم، سيء الطوية، ليس عميلا ينفذ مخططا رسم له، كي يستمر في الحكم أو كي يصل إلى الحكم، كما يزعم بعضهم. قد يكون الأمر على العكس تماما. الحقيقة المؤلمة التي علينا كلنا أن نواجهها باخلاص هي انه، على الغالب، متخلف، شأنه شأن المثقف.

والكاتب الذي يتبجح بانه مبدع اذا كان شاعرا، أو قصاصا أو روائيا.. كذلك العامل والفلاح.. الرأسمالي والاقطاعي.. كلنا أبناء الشعب الذي أنجبنا وربانا، متخلفون لأن هذا الشعب متخلف. ومن واجبنا ومن حقنا ان نعي وضعنا ووضع شعبنا كي ننتقل كلنا إلى وضع متقدم. فرأس الحكمة هنا هو وعي الذات الفردية والجماعية، ونعمل بجد ونزاهة، ليلا نهارا كي نتجاوز التخلف.. اذا كان الحاكم قد خاطر بحياته وحياة أنصاره للاستيلاء على السلطة، فلأسباب كثيرة قد يكون منها الغرور وحب التسلط ـ وقد يكون أيضا، لا سمح الله مساومة الأجنبي ـ ومنها بالدرجة الأولى اعتقاد الحاكم وأنصاره انه وحده يعرف طريق خلاص الشعب ووحده يجرؤ على سلوك هذه الطريق حتى النهاية.

الخطر حقا هم الوصوليون، الطفيليون، الانتهازيون.. وأصحاب النفوس الصغيرة، الذين قد يكون بينهم السياسي المحترف والتاجر، الصحفي والملاك والشاعر، الفنان والمحامي والطبيب.. هؤلاء يحيطون بالحاكم. وسرعان ما يكتشفون موطن الضعف فيه، فيستثيرونه بالتملق، بالنعوت المضخمة التي يغدقونها عليه بلا حساب، بالتصفيق لكل كلمة ينطق بها. وقد يذهبون إلى أبعد من ذلك بكثير، فيداعبون في الحاكم، بوسائلهم الرخيصة غرائزه الأخس، شهواته أو على الأقل نزواته الأضعف، وبهذا قد يتمكنون من الاستيلاء عليه، ويدفعونه للاستجابة إلى طلباتهم في المال والمناصب وما شاكل، على حساب مصلحة الوطن.

فمن واجب المثقف الواعي والشريف ان يقوم بتحليل عقلي موضوعي للأوضاع الملتوية التي يشاهد ضمن حدود استطاعته، ثم ينبه بالوسائل العقلية اللينة، دون ما تحريض انفعالي أو كلام خطابي مشحون بالمبالغات. ودور المثقف في البلاد المتخلفة أكبر بكثير مما هو عليه في البلاد المتقدمة حيث استقر نظام الحكم. ففي هذه البلاد، وإلى جانب الحاكم، هيئة من التكنوقراطيين توفر له المعلومات الدقيقة والحلول المحتملة أو النماذج الاجرائية التي عليه ان يختار بينها، أما البلاد المتأخرة، فما تزال تبحث عن طريقها إلى الاستقرار والحكم الصحيح.. ومشكلاتها كثيرة. فقد تكون على خلاف مع جاراتها على الحدود، في صراع من أقليات يصعب دمجهم في الوطن ـ الأم.. وقد يكون الحاكم في مرحلة النضال من أجل فرض ايديولوجيته... والمطلوب قبل كل شيء ترسيخ قواعد وتقاليد ممارسة السلطة، فالمثقف المخلص والمزود بقدر معقول من الثقافة هو عندئذ بمثابة وعي الحكم والشعب. وهو، لهذا، ند الحاكم، ينبهه، يحذره، ينقده.. ويزوده بلوحة شبه كاملة عن الوضع الذي هي عليه البلاد في مرحلة معينة من مراحل تطورها المستمر.. ولكن أيسمح له الحاكم بأن يلعب هذا الدور بصعوبة زائدة وهذا نادر. قد يسكت عنه شريطة أن لا يتجاوز حدودا معينة، ولكن على المثقف أن يكون من مستوى الرسالة التي أعد ذاته لها. فالثقافة، أدبا كانت أم شعرا أم فكرا، تصويرا أم موسيقى.. رسالة، طريقا شاقة وطويلة، معركة مستمرة مدى الحياة مع الذات من اجل تعميق الثقافة وتكاملها ونقلها إلى الآخر، مع الشعب من أجل الاسهام في تكوينه ورفع مستوى وعيه، مع الحاكم من أجل تنبيهه إلى ثغرات قد لا يكون قد انتبه إلى أهميتها. فالثقافة رسالة وكل

رسالة تفترض تضحية ما. أو على الأقل حدا أدنى من عفة النفس والترفع عن الدنايا. وإذا شعر، لسبب أو لآخر انه عاجز عن الاستمرار في معركة غير مضمونة النتائج، وفي أداء مهمة قد لا تأتي أكلها الا بعد سنوات طويلة، وربما بعد جيل أو أجيال، فالأجدى له ان يخرس احتراما لجلال رسالته، والثقافة ان لم تكن رسالة صارت ثرثرة، والثرثارون الدجالون في ميدان الشعر والفكر والأدب أكثر أذى منهم في أي ميدان آخر. وهم، مع الأسف أكثر بكثير من الصادقين.

والثقافة، بالدرجة الأولى حوار لا ينتهي، مع الذات من أجل اغنائها، مع الشعب من أجل تكوينه وتكوين الذات معه، مع الحاكم من أجل اكتشاف الطريق معا، وليس بمقدور أحد اكتشاف طريق، اكتشافها انشاؤها عسيران. وهذا الانشاء مستمر طالما ان الأمة حية.

الشفافية واعادة البناء :

ان البلاد الغير المصنّعة أو المتأخرة مدعوة اليوم لاعادة بناء ذاتها، كل منها، من الصفر، شأنها شأن البلاد المصنعة أو المتقدمة. فالحضارة التكنولوجية المبرمجة وأقصد هنا الآلة المتطورة جدا أو المسفسطة كما يقولون تنفي ما عداها، وتجتث أو تحاول ان تجتث ما سبقها، أي الماضي القريب أو البعيد. الا ان بناء الانسان، فردا وجماعة، انشاء ذاته، عالمه أصعب بكثير في البلاد المتخلفة منه في البلاد المتقدمة، وذلك لسبب بسيط في منطوقه وهو ان هذه تنتج الآلة تصنعها، أما نحن نستوردها، نستهلكها، وأقصى ما نعرفه عنها هو طريقة تشغيلها، ونحن ملزمون بشراء قطع الغيار من بلد المنشأ الذي قد يحجبها عنا في حالات معينة.. وبهذا يعطل عمل الآلة. مع انا ندفع ثمنها الكل من ثروتنا، أرضنا، من عرق جبين أبنائنا وأحيانا قد لا يكون من سبب لشرائها سوى ارضاء غرور بعضهم أو لمتعته الشخصية.

والأسوأ هو ان البلاد المتخلفة الحرة اليوم بحرية كاملة، من حيث المبدأ، هو انها، كثيرا ما تقيد ذاتها، ماليا وسياسيا، بقروض قد تبلغ مليارات الدولارات لاستخدامها في عملية التنمية (التصنيع، استصلاح الأراضي للزراعة، التعليم...). وهي تنفق فعلا قسما من هذه القروض على التنمية. أما القسم الآخر فكثيرا ما ينفق لشراء سلع كمالية ترضي الرغبة الملحة إلى الترف لدى الأثرياء الجدد ولأغراض أخرى معروفة لا مجال لذكرها. وهكذا تدخل البلاد في دوامة الفوائد المتزايدة التي تستنفد القسم الأعظم من مواردها ويدخل المجتمع الاستهلاكي الذي هو حصان طروادة الاستعمار الجديد الاقتصادي وبالتالي السياسي، وذلك بتكاليف أقل بكثير مما كانت عليه تكاليف الاستعمار الأول أو القديم.

الحق اني لا أعرف بين المفردات الكثيرة جدا التي استنبطها الانسان في المرحلة التاريخية الراهنة ما هو أدق وأعمق من كلمتي «اعادة البناء» (بيرسترويكا) و«الشفافية» (كلسنوست) اللتين وضعهما الرئيس كوربتشوف. اذ انهما تقولان بوضوح كامل عن الأهداف

الأولى والأهم لدول العالم كله بخاصة الدول الغير المصنّعة أو المتخلفة من حيث فعاليتها المستقبلية. فالشفافية هي الصراحة، وتقوم على ان يقول الحاكم الواقع الراهن هو كما هو في جوانبه السلبية والايجابية المظلمة والمضيئة وبهذا الشكل يعرف الانسان، كل انسان، فردا وجماعة المصاعب التي تواجهه فمسؤوليته كاملة. ولو كان الرئيس كوربتشوف عربيا لاستبدل على الأرجح كلمة «شفافية» بكلمة «بيان». اما اعادة البناء فتقوم على مراجعة مستمرة وأحيانا جذرية لكل المؤسسات الاجتماعية في بناها، قيمها، طرق عملها.. الموروثة من الماضي القريب والبعيد بحيث تتوافق مع حضارة تلغي ما سبقها كما سبق وقلت، وهي في تطور سريع سوف يمضي زمن طويل، على ما يبدو قبل أن يستقر، كما تقتضي انسانا قادرا على تجديد مستمر لثقافته، طرق عمله، ونظرته إلى العالم.

وما أحوج الوطن العربي إلى اعادة نظر جذرية في المدرسة بكل درجاتها، في الحكم بكل مؤسساته وتشريعاته، في المجتمع بكل تنظيماته، وفي العلائق الانسانية بكل أنواعها لدى كل الطبقات والفئات فالانسان العربي يدعي التقدمية وهو في حقيقته الميتة، محافظ، ماضوي حتى لدى الذين يحملون اسم تقدميين. فعندما يعلن العربي : قال شيخنا... يعتقد انه قدم الحجة التي لا تدحض. في حين ان الأقوى والأرسخ والأبعد مدى في مفهوم التقدم هو انه ينقل الانسان ومثله الأعلى من الماضي إلى المستقبل. فالعصر الذهبي ليس وراءنا بل أمامنا اذا عرفنا كيف نصنعه، والماضي مفروض عليك. اما المستقبل فانت تكيفه كما تريد.

والانسان العربي سلطوي. فالحاكم ذو سلطة لانه حاكم وحسب، وعلى المواطن ان ينفذ أوامره دون ما مناقشة. والكتاب المدرسي يستمد قوته وهيبته لا من ذاته بل لانه مقرر، ولأن المعلم يقرر منه الدرس، وأيضا من سلطة الذين يستشهد به المعلم، فعلى الطالب أن يحفظ الكتاب غيبا كي ينجح ويحصل على وثيقة الشهادة. في حين ان العلاقة الديمقراطية تقوم على حوار بين أنداد : بين الحاكم والمواطن، بين الطالب والمعلم، بين عضو النقابة ورئيسها...

والانسان العربي عقائدي، يبحث دوما عن عقيدة يؤمن بها وعن موجود عاقل يسلمه أمره ويرتاح. ولقد أتت الايديولوجية في هذا العصر لتلبي حاجته هذه. والايديولوجية التي غزت الأدب والفلسفة، السياسة والدين وكافة مناحي الحياة الاجتماعية، عقيدة تقريرية أو دغائمية، كما يقولون اليوم. تملي وأنت تطيع، ولا أدل على ذلك من الكلمات الدارجة ومنها : عقيدة وعقائدي مقرر مدرسي أو جامعي.. في حين ان الديمقراطية تقوم على النقد الذي هو من حق العامل والفلاح، الطالب والحرفي.. وليس المقصود بالنقد من يسمى اليوم النقد والنقد الذاتي. فهذا مؤسسة سلطوية تملي عليك ان تنقد ذاتك لأنه ارتكبت خطأ قد لا تكون سمعت به وعليك ان تطيع حرا مختارا.

والانتقال من الماضي إلى المستقبل لا يمس حرفا واحدا من التراث. فتراثك أنت، فهل يمكنك التخلي عن شخصيتك؟ تراثك ماثل في كل كلمة أو عبارة تنطق بها. انه محفور في

لغتك. على الخصوص اذا كان الانسان عربيا ينطق باللغة العربية. فالعربي هو، على ما أعلم الوحيد بين الأمم الذي يتكلم اليوم لغة أجداده، أقصد الجاهلية وصدر الاسلام، رغم التطورات الكثيرة التي طرأت على اللغة العربية. فالغاء التراث ليس موضوع البحث انما المطلوب هو نقل التراث، مع انسان هذا التراث، من الماضي إلى المستقبل، أي قراءته من منظور الآتي أو جعله، رصيدا عوضا عن ان يكون صنما.

فتش عن الانسان الحر :

خلاصة القول ان العربي مدعو فعلا، كأي انسان آخر اليوم، وأكثر من أي انسان آخر، لأن يبدع ذاته، عالمه لغته، معانيه، سياسته.. ليدخل القرن الواحد والعشرين الذي بدأنا الدخول فيه. ولكن شتان بين أن ندخله واعين، فاعلين، منتجين وبين ان ندخله، كما دخلنا الحضارة التكنولوجية المبرمجة لسنوات قليلة خلت غافلين، متلقين مستهلكين. ولكن هل بدأنا فعلا هذا الابداع ؟ وهنا أيضا أقول شتان ما بين التشدق بكلمة ابداع التي صرنا نرددها في السنوات الأخيرة بمناسبة أو بغير مناسبة، ارضاء لكبريائنا الشخصية وبين ان نبدع فعلا ذاتنا، بين ان نصنع صورتنا وذاتنا المستقبلية، وبين ان يصنعها لنا الاعلام الأجنبي.

وليس بمقدور الشعب، لا هو ولا أي من أفراده ان يواجه ما يعرض عليه، أكانت السلطة التي تفرضه خارجية أم داخلية، أكانت سلطة الحاكم أم سلطة غريبة، الا اذا كان على درجة من الثقافة والفهم تمكنه من تحليل ونقد كل ما يسمع ويقرأ ورده ومن ثم ابداله بالرأي الأقرب إلى الصواب وليس هذا بالأمر السهل. فالأجنبي مزود بوسائل هائلة للاحاطة بك وتوجيهك إلى حيث يريد هو لا إلى حيث تريد أنت. من هذه الوسائل الخبر وتحليله ثم مناقشته بأصوات عربية وأجنبية، والشريط السينمائي، الكتاب وقد يكرر الشيء ذاته بصور متعددة، مع الموسيقى والغناء. أضف الخبر العلمي والأدبي، نجوم السينما وكبار الكتاب، الحديث عن التكنولوجيا ومنجزاتها، عن التلوث وارتفاع حرارة الأرض.. وكل ما شئت من علوم وفنون بموضوعية شبه كاملة. وهكذا يكون لك صورة عن الوضع الراهن السياسي، عن العالم، عن ذاتك.. يحدد لك موقعا في هذا العالم وموقفا منه.. وأنت تتمثل كل ذلك، تتبناه فيصير جزءا لا يتجزأ من شخصيتك الفردية والجماعية.

الانسان الحر وحده يستطيع ان يقاوم لا بالرفض، بل بانشاء صورة بديلة وموقف عربي. ولكن أين هو هذا الانسان. ألم نخنق فيه بذور الحرية بوضعه تحت الوصاية في المدرسة والشارع، في المعمل والوظيفة ؟ وهو طفل وشاب ورجل وشيخ.. هذا محلل، هذا محرم، والمحرم أكثر بكثير من المحلل. والحرية لا تعطى كما يظن البعض، بل على الانسان ان يستحقها، أن ينتزعها عنوة من اللاحرية التي تحيط به أينما وأنى كان. الحرية حصيلة ثقافة طويلة أول من يسهم في تحقيقها هو الحاكم باستماعه إلى الشعب، باطلاعه على هذا الشعب على دقائق الوضع الذي هو عليه واشراكه فعلا في تقرير المصير العام. ثم المدرس والصحفي، الكاتب والمفكر، الاعلامي وكل انسان بيده سلطة ما.

الا ان المسؤول الأول عن الحرية عندما تحاصرها اللاحرية لتخنقها هو المثقف. وأقصد بالثقافة القدرة على وعي الوضع العام وعرضه هو كما هو في صورة شبه كاملة على الحاكم أولا ومن ثم على الشعب. وللكلمة في الوطن العربي سلطان لا يقاوم. والحاكم نفسه في البلاد المتخلفة سبقته، على الغالب، فئة مثقفة أعدت الايديولوجيا التي كانت له بمثابة مسوغ معنوي وأخلاقي كي يستلم الحكم.

رأس الحكمة في الأيام المظلمة هو الصمت والعمل المنتج، التضحية، العطاء والمجانية. فالخدمة لا تثمر إلا اذا كانت لوجهه تعالى.

يتأرجح العربي اليوم بين حدين أقصيين : اليأس من عجزه عن اللحاق بركب الحضارة أو الانكفاء على الماضي المجيد، والمفاخرة به، التشدق بالكلمات المضخمة. ثم مد هذا الماضي إلى سيدنا آدم، كما يزعم البعض. كلا الموقفين خطأ. فاليأس من الانسان هو الجريمة الأكبر التي ترتكب بحق الانسان. والمفاخرة الدون كيشوتية هي موقف الزرافة التي تغمض عينيها وتخفي رأسها بين رجليها في مواجهة الخطر الداهم. الموقف السليم، كالفضيلة عند ارسطو، وسط بين حدين. الموقف السليم هنا هو المواجهة بالعمل الدائب، لا التحدي ولا المهاترة. والابداع، شعرا كان أم مسرحا أم غيرهما لا يتيسر للانسان لمجرد انه أراد ذلك أو أعلن ذاته مبدعا. فهذا كلام فارغ. الابداع حصيلة اجيال من العمل المستمر الهادىء. فما بالك اذا كان هذا الابداع هو ابداع الذات، ابداع شعب، ابداع أمة ؟.. المهم أن تمشي على الدرب، أية كانت العقبات، أيا كان الثمن. وللثقافة أبطالها، شهداؤها كما لأي فعالية أخرى من فعاليات الانسان الكبرى. ان ينذر الانسان للثقافة، عمره كله، تلك أيضا شهادة، قد لا تؤتي أكلها الا بعد أجيال، ليس الأساسي أن يرضى الناس عن عملك فيمدحوك ويكرموك. بل أن يرضى ضميرك أمام الشهادة الصامتة، شهادة الشعب، وشهادة من لا تعلو كلمة على كلمته.

ومتى سرنا على الدرب وصلنا، عاجلا أم آجلا. المهم أن نسير وسوف نصل إلى المستوى اللائق بنا بأسرع ما يرى المتشائمون ويراهنون.

الاشكالية الابداعية عربيا

د. طيب تيزيني

كانت قضية «الابداع» ومازالت تمثل واحدة من المشكلات الفكرية النظرية الأكثر خِلافيّة. وقد يكون احد العوامل الكامنة وراء ذلك متمثلا بتداخل مستويات البحث فيها، اضافة إلى غياب وحدة المرجعية الاصطلاحية للباحثين على هذا الصعيد، وذلك بدأ بيد مع تغييب أو تهميش المعرفي في القضية المعنية لصالح الايديولوجي لدى فريق من الباحثين.

ومن هنا كان لازما لزوما منطقيا ان أبدأ هذه المداخلة بالمسألة المعنية بمثابتها مسألة اصطلاحية وبما يتصل بها من جهاز مفهومي، فلقد مرت فترة مديدة جرت فيها المصادرة على «الابداع» و«الخلق» بمثابتهما نسقين من انساق الفعل «الالهي»، مما أدى إلى حصر الحقل المعرفي الدلالي في حدود هذا الفعل، وحال ـ من ثم ـ دون اختراقه انسانيا واجتماعيا.

من هذا الموقع وفي ضوئه، نُظر إلى الابداع على انه «انشاء على غير مثال سابق» في حين أبرز «الخلق» بصفته «فعلا منطلقا من وجود سابق».

وقد أثار التصور السابق للابداع مشكلات منطقية ووجودية تبين انه من المستحيل ان تجد حلا في اطار هذا التصور. من ذلك على سبيل المثال مشكلة «الارتخاء» فبحسب هذا الأخير، يتوجب على «المبدع» من غير مثال سابق ان ينشيء ما ينشئه وفق الالية التالية :

لما كان المبدَعُ تاليا على المبدع ـ والّا انتفى فعل الابداع ـ، فان لحظة ما من لحظات الارتخاء بين الطرفين لابد من افتراض وجودها. اذ ان من موجبات الاقرار بالارتخاء ان ننفي التطابق الكلي والمطلق بين الفاعل والمفعول (المبدع والمبدَع) وكذلك، فان الاقرار به بصفته حدثا تاليا على الفاعل المبدع يجنب الوقوع في ثنائية شِركيّة. ولهذا كله، كان الابداع فعلا متعاليا أي لا تاريخيا مفارقا.

كان ذلك التصور للابداع بمثابة نتيجة ضرورية للمنظومة الذهنية القائمة على عنصرين أساسيين، هما العلويّة والمفارقة، مما جعل ذلك التصور قابلا للاختراق وللوقوع في مفارقة منطقية تتمثل في انتفاء العلاقة الذاتية (البنيوية والوظيفية) بين المبدع والمبدَع. وهذا ما اسهم

في انتاج مواقف أخرى أعلنت، ضمنا أو على نحو مفصح عنه، انها تمثل بديلا عن ذلك التصور للمسألة المعنية هنا.

ولعلنا نشير، هنا إلى ان بروز «البديل» الجديد وجد أكبر مسوغاته في الموقف من الانسان. فاذا كان التصور السابق للابداع ذا بعد واحد ينطلق من المبدع لينتهي به معلنا ان المبدَع ليس شيئا سوى نتيجة خلاسية هجينة للمبدِع، أي فعل لا علاقة ذاتية له بفاعله، فان جدلية العلاقة الذات والموضوع تغدو مبعدة ويغدو الحديث عنها غير وارد. ان العلاقة بين الذات والموضوع، أو الله والانسان، أو الانية والهوية اذا ما وضعت موضع النظر الانساني، فانها تفصح عن غياب واضح للنزعة الانسانية. وفي هذه النقطة خصوصا نتبين المسوّغ الرئيسي لنشوء البديل عن ذلك التصور. فوحدة الذات والموضوع والله والانسان والانية والهوية تقوم هنا على بعد تضايفي من شأنه التأكيد على ان الواحد من الطرفين هو ما هو عليه بقدر ما يشير إلى الآخر ويندمج فيه. ههنا يغدو المبدع مبدّعا والمبدَع مبدِعا، وتصبح المقولات الثلاث الفاعل والفعل والمفعول أوجه ثلاثة لبنية واحدة ووضعية واحدة وبطبيعة الحال، اذا كان الأمر كذلك، فان الهوة البنيوية والوظيفية التي واجهناها في التصور الأول (اللاجدلي) للابداع ممثلةً بـ «الارتخاء»، تتساقط تحت وطأة النزوع الانساني والفعل الانساني. وهذا ما افصح عن نفسه تحت ميسم التصور «التوحيدي الوجودي» وقد ظهر التصوران المذكوران كلاهما اللاجدلي والتوحيدي الوجودي غريبين عن ادراك السياق التاريخي والاجتماعي للعلاقة بين المبدِع والمبدَع «بحيث تنتهك عملية النشوء والتعفّي والتبلور والتصاعد للابداع والعوامل التي تتدخل في تكوين نسيجه عمقا عموديا وسطحا افقيا.

لم يكن هدفنا في هذه المداخلة ان نستعرض التيارات الفكرية التي عالجت مسألة الابداع، ناهيك عن المراحل التاريخية لهذه الأخيرة. وان ما قدمناه فيما سبق كان ضروريا لحصر اثنين من التيارات الفكرية الأساسية على صعيد المسألة المعنية وفي الوضعية الفكرية العربية، نعني بذلك التيار الديني اللاشعوري (الارثوذكسي) والتيار الفكري التوحيدي بصيغتيه الاثنتين الصوفية والفلسفية. وقد هدفنا من عرضنا ذاك الاشارة إلى نقاط حاسمة في قصور مفهوم «الابداع»، كما ورد آنفا.

ويهمنا الآن أن نقارب المفهوم المذكور برؤية تركيبية تجعلنا نحيط بما قد يمثل أهم الأوجه فيه. فمن موقع هذه الرؤية تبرز أمامنا الثنائيات الجدلية التالية بمثابتها مداخل تتمم بعضها وتشترط بعضها : الابداع بين جدلية التواصل والتفاصل التاريخي، الابداع بين جدلية التواصل المعرفي والتفاصل (القطع) المعرفي، جدلية السابق واللاحق، التموضع الاجتماعي والتحول التاريخي وموقع العملية الابداعية منهما، الابداع في ضوء جدلية الدال والمدلول، الحرية والضرورة كمقولتين متضايفتين ومتضادتين لمقولة «الديكتاتورية السياسية والثقافية» وموقع العملية الابداعية من ذلك كله، الابداع بين المعرفي والايديولوجي والجمالي، الابداع خصوصيا وعموميا وفي ضوء جدلية الاصالة والمعاصرة، الابداع جماع للفعل القومي والأممي.

تلك الثنائيات الجدلية، بما هي جدليّة، تستمد دلالاتها القريبة والبعيدة من موقع النظر إليها في تواشجها وعلائقها، وليس بمثابتها وضعيات مجتزأة منعزلة. وهذا، بدوره يشير إلى ان الابداع وضعية مركبة ومعقدة وتخومية (جدلية)، بحيث لا يمكن تقصي أولياته الداخلية الا بصفته هذه. ان ذلك مجتمعا يسمح بتوجيه نقد لوجهتي نظر اثنتين حول الابداع، تتمثل الأولى منهما بـ «العدمية» في حين تبرز الثانية بصيغة «الميكانيكية التأملية».

أما العدمية فتفصح عن نفسها، ههنا، بنفي «التقدم التاريخي» ببعديه الاثنين المتمثلين بالتواصل التاريخي والتفاصل التاريخي. وهذا يظهر بصيغة تنطوي على دلالة خاصة متميزة، هي «نفي الذاكرة التاريخية والتراثية»، مقابل التأكيد على «النسيان» والنسيان يعني، في هذا السياق، نسيان السابق واهمال اللاحق (المستقبل) والابقاء على «الراهن» وحده، بحيث ينتزع الفعل الابداعي من سياقه التاريخي ومن تموضعه الاجتماعي. على هذا النحو، يغدو «الابداع» فعلا في ذاته، أي في بنية مغلقة أمام كل الاتجاهات.

ان انطلاق «العدمية الابداعية» من نفي التقدم التاريخي يرتبط عمقا وسطحا بخصيصة أخرى تتصل بنظر هذه العدمية لـ «المعرفي» و«الجمالي» و«الايديولوجي» والأمر ههنا، يقوم على الانطلاق من ان زمن الابداع عمودي وليس أفقيا. اما تبلور هذه السياقات الفكرية فيتضح من خلال مقولتين تخترقان العدمية الابداعية اختراقا شموليا : أي لما كان المعرفي ينمو تاريخيا وفي اطار جدلية السابق واللاحق والتواصل والتفاصل، فانه يغدو خارج الدائرة الابداعية، على العكس من الجمالي الذي «ينبثق انبثاقا وينبلج انبلاجا «أي الجمالي الذي يتكون ابداعيا بلا مثال سابق. وهذا يشير إلى ان «موضوع» الابداع يتجسد أولا وأخيرا في «الجمالي» الذي يتخذ طابع المطلق إطلاقا ومن ثم طابع «الانشاء اللامشروط» لا تاريخيا ولا اجتماعيا ولا بنيويا (بمعنى التعاضد والتواشج بين البنيات المختلفة). اذا كانت المقولة الأولى تعلن عن انتزاع المعرفي من دائرة الابداعي وقصر هذه على الجمالي، فان المقولة الثانية تنظر إلى الجمالي نفسه، كما لاحظنا منتزعا من سياقاته التاريخية والاجتماعية والبنيوية، هذه السياقات التي تفصح هي نفسها عن اختراق ايديولوجي. قد تقول أخيرا، ان العدمية الابداعية تسلك مسلك ما تطلق عليه «تجريبية بدائية ذاتية». أما ما يسم هذه الأخيرة، منهجيا، فيتمثل برفض قطعي لجدلية التواصل والتفاصل لصالح «تفاصل اخلاقي» وبتأكيد على فاعلية «ابداعية» ينجزها المبدع في ضوء انطلاق دائم متجدد من «صفر كلي». ان العدمية الابداعية، في احتقارها للتاريخي والاجتماعي والمدني والايديولوجي والبنيوي، تشير إلى نقيضها المنهجي والنظري المتمثل بـ «الميكانيكية التأملية». ولما كنا بطريق السلب والتضمين، قد أتينا على أهم ما يسم هذه الصيغة عبر التحدث عن نقيضها تلك، العدمية، فانه قد يكون كافيا أن نشير إلى أنها ـ الميكانيكية التأملية ـ ترفض ما تأخذه تلك وتأخذ ما ترفضه. فعملية التواصل والامتداد الميكانيكي بين حدث وآخر هي التي يؤكد عليها هنا، بعيدا عن حدود التفاصل النوعي التي قد تقوم هنا وهناك في مجرى التحول البشري. بطريقة أخرى يمكن القول، ان الميكانيكية التأملية

في النظر إلى العملية الابداعية تنفي الاقرار بلحظة من القطيعة المعرفية أو الايديولوجية، لتؤكد على التماثل بين السابق واللاحق، ولتعلن عن استهجانها للتمايز النوعي بين العمومي والخصوصي. ههنا أيضا، يفرِّط باللحظة المبدعة في الفعل البشري وبالتمايز الذاتي النسبي بين فاعل وآخر، وتغدو «الاشجار متساوية في الحديقة الواحدة» وفي نهاية المطاف، تطل البشرية من حيث هي متساوية مساواة تامة على الصعيد الاجتماعي، وربما كذلك العضوي (البيولوجي) ويتوقف الحديث عن «تجاعيد خاصة» لفرد ما أو شعب ما أو نسق اجتماعي ما، حتى لو كان هذا الحديث محددا بشروط ما من عمومية ما.

وعلى هذا النحو، نواجه قضية الابداع بمثابتها قضية غير قابلة للتقصي والتدقيق والضبط ابداعيا، وما يدعونا لبلوغ نتيجة اجمالية تتصل بالعدمية الابداعية والميكانيكية التأملية كلتيهما، وهي ان طرح السؤال حول «الابداع» في دائرة هاتين الأخيرتين فاسد منطقيا اضافة إلى استحالته واقعيا عينيا ومفارقته عقلانيا.

واذا ما نقلنا الحديث على الابداع إلى مستوى الواقع العربي المشخص الراهن في أساسياته الاجمالية، واجهتنا وضعية تتسم بالخصائص الكبرى التالية :

تخلف وتخليف تاريخي (افقي) واجتماعي (عمودي).

اختراق وطني متمثل بمناهضة الديمقراطية والعلمانية وحق المواطنة المدنية، وبتكريس القمع السلطوي المكشوف والخفي وانتاج صراعات طائفية سياسية وعقيدية واثنية، اختراق قومي متمثل بمناهضة الوحدة الديمقراطية السياسية والاقتصادية والمؤسسية للأقطار العربية، وتكريس القطرية، وباشتراط الوحدة - على نحو ميكانيكي لاجدلي باشتراطات اجتماعية اقتصادية (كالاشتراكية والعدالة) تغيرات بنيوية ووظيفية غير متكافئة وغير متساوقة في الأقطار العربية باتجاه تكوين انساق اجتماعية استهلاكية تابعة.

هيمنة قانون التبعية الاقتصادية والتقنية العلمية بين الحقل العربي والعالم الرأسمالي الامبريالي الأوروبي، سقوط التيار «التنموي»، ناهيك عن التيار «الثوري» وتخبط هائل على صعيد الفكر السياسي والاقتصادي.

هيمنة الفكر السلفي الأصولي والفكر الانهزامي والفكر الاصلاحي التصالحي، ضآلة الحيّز الذي يشغله الفكر العقلاني النقدي النظري والسياسي، تأزم الاتجاهات السياسية التقدمية وظهورها وكأنها ظاهرات طارئة في حياة المجتمع العربي.

مناهضة حرية البحث العلمي والأعمال الابداعية من موقع الذهنية السائدة لدى الأنظمة العربية والفكر النظري العقيدي المسيّس في أوساط واسعة من الجماهير العربية.

في تلك الوضعية العربية تتبلور أرض خصبة لأنماط انسانية هجينة عاجزة، بالاعتبار البنيوي، عن انجاز فعل ابداعي سواء كان على الصعيد الثقافي أو الأصعدة الأخرى

الاقتصادية والاجتماعية والعلمية الخ... وهذا يقال مع الأخذ بعين الاعتبار التعددية الاجتماعية الطبقية والفئوية والجيلية. بيد ان الأمر يكتسب خصوصية دقيقة مع البدايات الأولى لعملية تهاوي الفئات المتوسطة في المجتمع العربي عموما باتجاه الأدنى بفعل الافقار الاقتصادي المتصاعد.

واذا وضعنا في الحسبان ان هذه الفئات جسدت حتى مرحلة ما بعد هزيمة 1967 الحامل الاجتماعي للفكر السياسي والتنظيمات السياسية وكذلك للفكر النظري والمؤسسات التعليمية التنظيرية العربية، لاحظنا ان العملية الابداعية ذات البعد النظري والمستوى الثقافي العام أخذت بدورها في التهاوي مخلفة وراءها ما يطلق عليه راهنا «الأزمة الثقافية». وجدير بالنظر ان عملية التهاوي تلك تأخذ أبعادها ضمن أربعة عوامل كبرى تمثل عوائق خطيرة أمام عملية استكمال التحول الجديد. هذه العوامل هي عدم تبلور الوحدة الطبقية، والوحدة الايديولوجية الثقافية بين المفقرين الجدد ذوي الأصول الفئوية الوسطوية والفقراء التقليديين، ونشوء الأشكال الاولى «للدولة الامنية»، واستمرار قانون التبعية بين المجتمع العربي والنظام الرأسمالي الامبريالي.

ان ذلك الفعل الاجتماعي والسياسي والثقافي الايديولوجي المركب يفتح آفاقا نوعية جديدة أمام عملية التقدم في المجتمع العربي، ومن ثم أمام احتمالات جديدة لوضعية ابداعية جديدة. هذه الافاق تتمثل في نشوء احتمالات عميقة لولادة شرخ طبقي اجتماعي بين الكادحين المنتجين (رغم محدودية الانتاجية هذه) والموسرين المستهلكين وبين ثقافة ذريعية استهلاكية وثقافة علمية منتجة، وبين مُثل ثقافية تتجه نحو النخبة العائشة عالة على غيرها ومُثل ثقافية تتجه نحو الجماهير الواسعة المكافحة في سبيل عالم جديد من التقدم والمساواة والحرية.

وكما هو بيّن، المراهنة التاريخية لا تقوم الآن على الفئات الوسطى المنهارة وإنما على الوضعية الجديدة المتبلورة بصيغة التقاطب بين الأعلى والأدنى وغياب البديل الثالث الهجين النفس . والابداع بمثابته فعلا تغييرا عميقا، سوف يفيد الكثير من طرح السؤال التالي والاجابة عنه : هل سقوط تلك الفئات كقوة ثقافية وسياسية هو سقوط لمنظوماتها الفكرية التي طرحتها على امتداد سبعة عقود (بدءا من هذا القرن) ؟ ودون التوقف عند اجابة مباشرة على ذلك، تبدو المسائل التالية صيغا فكرية يسهم تحقيقها، مجتمعة، في انجاز ارهاصات أولى وأولية لمشروع النهوض العربي الجديد من التنمية إلى الثورة ضد الفكر التنموي وباتجاه الفكر الثوري، من الهيمنة الاحادية إلى الديمقراطية التعددية : الاقرار بـ «الآخر» من موقع مشروعيته الاجتماعية المشخصة، وبأنه «قد» يمتلك قدرا أو وجها من «الحقيقة»، من الشعارية المضللة الزائفة إلى المواجهة العلنية الحقيقية، من العقيدية السلفية إلى العقلانية المستنيرة،

من الطائفية السياسية والمذهبية إلى العلمانية الديمقراطية الوطنية،

من القطرية المغلقة إلى القومية الديمقراطية،

من الشعب كموضوع للانتاج مذلّ مستغل إلى الشعب كذات فاعلة محرّرة محرِّرة،

من الاغتراب إلى الحرية،

من الفعل البيروقراطي التسلطي إلى الفعل المستنير،

من النخبة النخبوية المبدعة إلى الشعب المبدع : الشعب المبدع في ذاته والشعب المبدع لذاته،

من النمطية الصنمية إلى الابداعية المفتوحة بكل الأنحاء.

هل ان العرب أمة شعر فقط ؟!

د. عبد الرحمن منيف

سأقتصر في هذه المداخلة على اثارة قضيتين :

الأولى : هل أن العرب أمة شعر فقط ؟

والثانية : ما هي اللغة التي يجب أن تستعمل في حوار الرواية ؟

بالنسبة للقضية الأولى : من الأقوال السائرة، وغالبا ما تردد بفخر ونشوة، ان الشعر ديوان العرب، وان العرب أمة شعر.

لقد أخذنا هذا القول، بخاصة في جانبه الايجابي، ورضينا به أولا، ثم بدأنا نتفاخر به، وربما لازلنا كذلك إلى الآن.

يبدو لي أن كل أمة من الأمم مرت في طور شعري، أو كان الشعر أبرز وأرقى صيغة من صيغ التعبير الفني لديها. وهذه الصيغة، بجمالها وكثافتها وسهولة انتشارها وانتقالها، نجدها في ملاحم الشعوب القديمة، ملاحم وادي الرافدين ومصر القديمة، لدى الهنود واليونان، وحتى لدى شعوب منعزلة وأقل تطورا.

اذن كان الشعر أرقى صيغ التعبير الفني في مراحل معينة، لكن في مراحل لاحقة لم يعد الصيغة الوحيدة، اذ شاركه المسرح والموسيقى والنحت، نجد ذلك واضحًا وشاخصًا في المسرح الروماني والتماثيل اليونانية وفي معابد الهند والصين، مما يشير إلى تطور وتعاقب العصور، ووجود صيغ من التعبير متعددة.

وبالنسبة للعرب يتردد القول كثيرا، وربما كصفة مميزة وثابتة أنهم أمة الشعر. وهذا القول الذي له ما يؤيده، وميّز فترة طويلة من تاريخ العرب، ثم أخذ يُرَوج له بأساليب مقصودة، قول فيه جانب من صحة، لكنه لا يعني الحقيقة كلها، وربما بالنسبة للبعض كلام حق يراد به باطل.

فالشعوب هي التاريخ المستمر، وهي التجارب المتراكمة، وهي، في نفس الوقت، التطور الذي لا يتوقف، أكثر مما هي صفات ثابتة وأبدية.

فاذا كان الشعر ميّز مراحل تاريخية معينة في حياة العرب، وكان طريقتهم في التعبير الأكثر ملاءمة وانتشارا، فلا يعني ذلك ان العقل الذي قدم هذا الكم الهائل والرائع من الشعر لا يحسن سوى الشعر، أو انه مختص بالشعر وحده.

ان العقل الوجداني العربي (وما يمكن تسميته بالحالة الحضارية) لم يقتصر على الشعر، ولم يكتف به. لقد حفلت الحضارة العربية بالعلوم والفنون جميعها، تقريبا، وانجزت في معظم المجالات. وكانت الحاضنة لتراث الانسانية خلال عدة قرون، وبالتالي تطور العرب واستجابوا لحاجات ومتطلبات عصرهم، وكانوا سباقين في الرياضيات والفلك والطب والكيمياء وغيرها من العلوم، فلماذا ينسى كل ذلك ويقتصر توصيفهم على أنهم أمة شعر، وأن الشعر ديوانهم الوحيد ؟

يبدو لي ان المقصود من هذا التوصيف تغليب وتأكيد سمات معينة للعقل العربي، وحصره في هذا النطاق، وبالتالي تأكيد عجزه أو قصوره عن الوصول إلى آفاق أخرى.

ما اعتبره أكثر صوابا وأقرب إلى الحقيقة، ان الكم الشعري الذي انتجه العرب يفوق أي شعب، فنتيجة لهذا الكم تولدت تقاليد وصيغ في التعبير أصبح الشعر جزءا أساسيا منها. ليس المهم هنا ان نبحث عن الجذور والأسباب، إذ ربما كان ذلك نتيجة البيئة القاسية من حر وصحارى، أو ربما نتيجة طبيعة حياةالناس خلال فترات طويلة من ارتحال وتنقل، وربما لأن الكلمة بمعناها التجريدي سببا في هذه الحالة.

المهم ان حالة مثل هذه تركت أثرها. فاذا كانت شعوب أخرى، وديانات أخرى، عبّرت عن تفوقها بأشكال مادية ملموسة، فان تعبير العرب، خلال تلك الفترات، كان من خلال الشعر، ثم من خلال القرآن، ولهذا فان الكلمة تعني لهم شيئا مهما. والكلمة لا تصل إلى أرقى مستوياتها الا حين تصبح شعرا، أو ما يشبه الشعر.

لقد أدرك هذه الحالة العرب القدامى، ولذلك تعاملوا معها بكثير من الحرص والاتقان، وتعاملوا معها أيضا بتفاعل يتوافق مع الزمن الذي عاشوا فيه. فالنحو، في فترة معينة كان شعرا، والتاريخ كان شعرا، وكذا حال عدد من العلوم والفنون. وفي وقت متأخر أصبح القص وسيلة رائجة في التعبير كان الشعر جزءا من هذا القص.

لا يعني ذلك ان الشعر طريقة العرب الوحيدة في التعبير، وإنما معناه أنهم كيّفوا الشعر وجعلوه جزءا من البيئة التعبيرية القادرة على الايصال والتأثير، ومن هنا الأهمية التي يتمتع بها.

صحيح أن بعضًا من الشعر الموجود في بنية عدد من الأعمال النثرية، بما فيها الملاحم، بنية زخرفية خاصة تلك التي وضعت في عصور متأخرة، مثل بعض المقامات، لكن يبقى الشعر عنصرا دراميا هاما في بنية معظم هذه الأعمال، وبالتالي يضفي على قوامها شكلا يجعلها مختلفة عن غيرها، وربما يعطيها نكهتها العربية أيضا.

لكن ما حصل في فترة متأخرة، كرد فعل لهذا الكم الهائل من الشعر، وأيضا للتأثر بثقافات وأساليب شعوب أخرى، ان جرى التخلي أولا، ثم السلبية الأقرب إلى العداء، بين الشعر والفنون الأخرى، خاصة في مجال القص.

ما أريد ان الفت النظر إليه هنا، ان الشعر، يمكن ان يعود من جديد جزءًا حيًا ومتفاعلًا، ويصبح جزءًا من صيغة تعبيرية جديدة تجعل الأدب العربي له خصائصه المميزة.

أي يمكن أن يكون الشعر عنصرا هاما في بناء المسرحية، ولابد من التساؤل هنا كيف ان المسرح الشعري نما وازدهر في لغات عديدة أقل شعرا وشاعرية من اللغة العربية، بينما لا تتجاوز المسرحيات الشعرية العربية أصابع اليدين ؟

ويمكن أن يكون الشعر أيضا عنصرا هاما في بناء الرواية العربية، مع الاشارة هنا ان معظم انجازات العرب في القص، من ألف ليلة وليلة والزير والمقامات، حافلة بالشعر، وبطريقة درامية إلى حد كبير، وليس مجرد زخرفة.

وأخيرا أريد أن أجازف بطرح فكرة، وهذه الفكرة قد لا يسندها الآن دليل ملموس، ولكنها تستحق الإختبار :

ان الشعر، الآن يجتاز مرحلة دقيقة في تطوره. وربما أخذ يراوح مكانه منذ سنوات، وأعتقد انه بحاجة لأن يجدد مرة أخرى، وهذه المرة ليس من حيث الشكل وإنما من حيث الموضوع، وقد لا يكون ذلك الا بأن يصبح جزءا من الحياة بعنفوانها ومتطلباتها، وان يتجرأ على خوض مجالات تركها أو لا يزال متهيبا من ركوبها. فهل يمكن ايجاد علاقة بين الشعر والرواية، مثلا، يتجاوز الشعر فيها الزخرفة ليصبح جزءا من البناء ؟ انه أحد أمثلة التحدي.

الفكرة الثانية التي أريد أن أثيرها هنا. وقد تبدو مناقضة للنقطة السابقة، هي اللغة الواجب استعمالها في الرواية.

لا حاجة للاشارة ان اللغة كائن حي، فهي قابلة للتطور والنمو، كما هي قابلة للضمور والمرض، وربما للاندثار أيضا.

فهنالك لغات كثيرة كانت قوية خلال فترات سابقة، لكنها تلاشت أو تقلصت أو تحولت إلى لغات للعبادة فقط، والسبب ان الشعوب التي تكلمت هذه اللغات هزمت أو تراجعت،

وبالتالي هزمت معها لغاتها، أو بسبب ان اللغة ذاتها لم تتطور، ولهذا لم تستطع ان تلبي حاجات المرحلة الجديدة.

ان النقاء اللغوي، بالنسبة لأية لغة متطور. فاللغات تتأثر ببعضها، وتستفيد من بعض، حسب موقع اللغة من حيث المكان وقوة الحضارة التي تعبر عنها، وحسب بنية اللغة من حيث التركيب والاشتقاق والتمثل، ولذلك فان التمازج والتبادل بين اللغات أمر مألوف ولا يشكل عيبا أو نقصا.

هذه النقطة تضطرنا لأن نفكر بكيفية تطوير اللغة العربية واغنائها. يجب أولا ان يتم ذلك ضمن متطلبات العصر وضروراته وطبيعته أيضا، خاصة ان قوة التأثير والتوصيل الان لا يمكن أن تقارن بفترات سابقة !

هذه ملاحظة أولى اما الملاحظة الثانية فهي العلاقة بين الفصحى والعامية.

كثيرا ما نناقش هذه القضية من خلال مواقف نعتبرها مبدئية، أي غير قابلة لأي تساهل أو لاية مرونة، لأن الأمر، كما نبرر، متعلق بوحدة الأمة وبمستقبلها، وبالتالي لا يحتمل أي تنازل !

يمكن التسليم ببعض هذه المبررات، والموافقة على ان العاميات، حتى في البعد الواحد، تتراجع نتيجة التعليم والصحافة ووسائل الاتصال، ولذلك يجب الاستمرار والتأكيد على استعمال الفصحى لأنها وحدها لغة المستقبل.

ان هذه الدعوة، رغم مبرراتها، تبقى غير مقنعة ولا تفي بالغرض.

فالفصحى نفسها، بوضعها الحالي، ليست كافية، لأنها، نتيجة عدم تطورها، وفي أكثر من مستوى سواء من حيث النحو أو المفردات، لا تفي بالحاجات الأساسية المطلوبة. هذا أولا، وثانيا، ان اللهجة العامية، لانها ظلت على صلة مع الحياة والناس اكتسبت غنى وأهمية لا يمكن انكارها. ولذلك لابد من امتحان مدى الفائدة ان تعود على العربية من ترحيل قسم مهم من هذه العامية إلى الفصحى.

لقد ضمرت العربية الفصيحة نتيجة عدم الاستعمال لقرون طويلة، وأصبحت، في حالات معينة، كلفة أجنبية.

قد يقال في معرض الدفاع عن الفصحى المحنطة أن فيها كل ما نريد، ويجر اي فقيه كتبه الصفراء لاستخراج مفردات قد تعني مدلولات معينة مشابهة، لكن السؤال الأساسي : هل ان الناس تستعمل أو يمكن أن تستعمل هذه المفردات ؟

المشكلة التي أريد ان ألفت النظر إليها ليس المقارنة بين الفصحى والعامية، ولا محاولة تغليب واحدة على الأخرى وإنما محاولة الوصول إلى كتابة حوار، سواء للمسرح أو للرواية، صادق وحقيقي. إذا أردت أن أكون صادقا ودقيقا يجب أن استعمل لغة الناس في هذه المرحلة، في هذا المكان، يتكلمون بهذه الطريقة وحدها وكل محاولة لتجاوز هذه الطريقة مجافاة للصدق والدقة.

لا أريد الترويج لهذه اللهجة أو تأييدها فانا لست لغويا أو هاويا لاثارة المتاعب. ما أريده فقط هو أن أصور عصري وناسه، وأتكلم هنا كروائي أريد أن أقول كيف يتكلم الناس، كيف يشتمون، ما هي ردود أفعالهم إزاء حدث ما، وكيف يعبرون عن ذلك.

هنا يطرح أشكال لابد من مواجهته :

الذين يقولون بالفصحى وحدها، وبشكلها الراهن لا يريدون اصلاح اللغة، أو اغناءها انهم يقولون كلمة عامة، دون ان يفكروا بنتائجها، ودون ان يحفلوا بما يترتب عنها من نتائج. اللهجة العامية ليست حلا، لأن هناك عشرات اللهجات حتى في القطر الواحد. اذن ما يجب التفكير فيه معالجته، هو الوصول إلى اللغة الوسطى. واللغة الوسطى ليست مساومة وتنازلات متبادلة، وإنما هي لغة الحاجة والضرورة، أي لغة الحياة. وهذه اللغة تحتاج إلى جهد متواصل وعمل يومي. وفي جميع الميادين، للتطويع، للاغناء، للتسهيل، للتقريب، أي وضعها في الخدمة اليومية الحية.

ان اللغة التي نستعملها الآن تختلف عن فترة سابقة، ولابد أن تختلف غدا، لكن الزمن وحده لا يكفي للوصول إلى اللغة المطلوبة، إذ لابد من عمل في اللغة ذاتها، وأعتقد ان الأدب خاصة الرواية والمسرح، يلعب دورا هاما في تطوير اللغة واغنائها، كما ان الحياة بقوتها وضرورتها تفرض أشياء كانت تبدو صعبة أو مستحيلة القبول في وقت سابق.

من هنا أرى ضرورة كبيرة للتوقف عند هذه المسألة واعطائها ما تستحق من الاهتمام والتفكير، لعلنا نصل إلى اللغة الوسطى الحقيقية، وشرط هذه اللغة أن تكون سهلة، جامعة، وأن تكون لغة الناس والحياة أيضا.

يقول الجاحظ ان رواية نكتة بغير الطريقة التي يرويها، يحولها إلى سماجة لا يطيقها الذوق ولا تضحك احدا.

والنكتة واحدة من صيغ التعبير الضرورية خاصة في الزمن الذي ينشىء فيه، فهل نريد ان نسعد الناس أم نريد أن نعذبهم فوق عذابهم ؟ هذا هو أحد تحديات اللغة.

آفاق الابداع في القصة القصيرة العربية وقضاياه

د. محمود موعد

القصة القصيرة قناة من قنوات الابداع الأدبي، أو هي بالأحرى تجل من تجلياته، وهي لعبة فنية متميزة بين الفنون الأدبية، تمتح من عالم الرواية والمسرح والشعر والنوادر والحكايات والموسيقى والرسم والسينما، مستهدفة من كل ذلك الكثافة والايمائية والايقاع والتأثير ويبقى لها تميزها وخصوصيتها، ففيها الشخصية أيا كانت في تفاعلها مع لحظة ما، في مكان ما. تتجمع كل خيوطها منذ البداية نحو النهاية وتوظف عناصرها كافة في السياق، وتسهم في صياغة بنائها الكلي ومنطقها الداخلي.

وهي لعبة توازن ـ كغيرها من الفنون الأدبية ـ بين الجانب اللغوي وبين الجانب الشعوري والفكري، بين الظاهر وبين الباطن، بين منطق الحياة العام وبين منطقها الخاص، بين الواقع وبين الرمز، بين ما يقال فيها وبين ما يسكت عنه.

اما المعايير التي لابد ان تتوفر في القصة القصيرة لتمنحها مسوغات وجودها، كما أرى، فهي : امتلاكها لغة وأسلوبا وايقاعا متميزا، وقدرتها على الاضافة، بل والتجاوز، وعلى تقديم فن نوعي لم يتجمد عند قوالب معينة، وأخيرا قدرتها على شد القارىء والتأثير فيه وتغييره على نحو ما.

ويشدد يوسف ادريس على العلاقة التي تجمعها اللحظة في العمل القصصي، فيرى ان ايجاد علاقة بين هذه الأشياء المتفرقة في لحظة هو القصة.

ويؤكد نقاد القصة دائمة على الوظيفية فيها وعلى الايجاز والتكثيف، «فأيا كان الشيء الذي نريد ان نقوله، فليس هناك سوى كلمة واحدة تعبر عنه، وفعل واحد يحركه، وصفة واحدة تصفه وعلى الكائن ان يمحو من ذاكرته كل ما علق بها من كلمات مأثورة وعبارات شائعة»(1).

وكان فلوبير ينصح موباسان ويوصيه بالايجاز حين يقول له :

ـ لا أجد جملا كافية

ـ ابحث وستجد(2).

ويستطيع شكل القصة القصيرة «ان يحقق الكشف عن الروابط المعقدة بين الأحداث أكثر من أي شكل أدبي آخر، لأنه رقيق وحساس، من السهل السيطرة عليه، كما أنه يحقق نتائج سريعة...»(3)

فالقصة القصيرة مؤهلة في بنائها وبشكلها وايقاعها ان تكون التعبير الأمثل عن العصر الذي نحياه بتعقيداته وخفاياه ومركباته وايقاعه المتسارع، بشكل مكثف ومركز مما يضمن وحدة التأثير، هذه الخاصة الأساسية في هذا الفن.

ويرى الدكتور احسان عباس علاقة بين القصة القصيرة والقصيدة الغنائية : «كلتاهما محكومة بشيئين بالبؤرة الشعورية التي تنمو إحداهما حولها، وبطول مهما يمتد، فانه لا يتجاوز مقدارا تحتمه وتقرره دورات نمو لا بدّ أن تقف به عند حد، ثم تختلف كلتاهما في ما عدا ذلك. ولهذا فإن مقتل القصة القصيرة ـ فيما اراه ـ ان تفلت من يد كاتبها فتتحول إلى قصيدة في مستوى التعبير ونوع التصوير والسياق العام، وعند ذكل تفقد خصائصها التي تكفل لها استقلاليتها»(4).

وقد حاول كثير من النقاد اجراء مقارنة وموازنة بين القصة القصيرة وبين الرواية وذلك نظرا لعدم استقرار المصطلح في بعض اللغات، ولقرب القصة إلى فن الرواية إلى درجة يصعب التفريق بينهما أحيانا «ان قصص تشيخوف القصيرة ليست سوى روايات ضغطها فن تشيخوف، ورواية «الجريمة والعقاب» ليست الا قصة قصيرة ممتدة في العمق والطول، والأحداث تتمركز فيها حول واقعة واحدة، وكل ما فيها يحدث في يوم واحد أو بضعة أيام»(5).

وتشبه الرواية عادة بالنهر الطويل الممتد، يستقيم حينا، ويتعرج وينعطف أحيانا، هادىء الخطى، يسير حالما في مكان، ومضطربا ثائرا، متدفقا هادرا في أمكنة أخرى بينما تشبه القصة بسد فجائي تتجمع المياه لديه حتى تصل الذروة فتسقط دفعة واحدة جارفة السد الفجائي معها، لتعود إلى سيرها الطبيعي، تماما كالحياة : «فاذا كانت الرواية تتناول قطاعا طويلا من الحياة، فان القصة القصيرة تتناول قطاعا عرضيا. واذا كانت الرواية أقرب إلى التوغل في أبعاد الزمن، فان القصة القصيرة أقرب إلى التوغل في أبعاد النفس، والدخول في أعمق أعماقها الباطنية، واذا كان طول الرواية هو الذي يحدد قالبها، فان قالب القصة القصيرة هو الذي يحدد طولها(6).

ويجتمع في القصة القصيرة كما في الرواية «الموضوع والحبكة والحدث والأشخاص والتيمة (أي العنصر الذي يمنح القصة القصيرة مغزاها أو معناها) وغير ذلك من عناصر، لتعمل متضافرة متآزرة. ولكن كيفية لقاء هذه العناصر، وبأي نسب تكون، يختلف من قصة قصيرة إلى أخرى، بحكم الشكل الصارم الذي تخضع له كما يقول احسان عباس.

وفي كتاب «الصوت المنفرد» يرى أوكونور انه يوجد في القصة القصيرة «شيء» لا نجده في الرواية عادة وهو احساس عارم بالتوحد الانساني.

ويعلن الناقد الشكلي ايخنباوم «أن الأقصوصة والرواية ليستا مختلفتين نوعيا فحسب ولكنهما متناقضتان أيضا. فالرواية شكل توليفي سواء تطورت عبر مجموعة من القصص أو تراكيب بادماج المادة الاخلاقية والسلوكية فيها. أما الأقصوصة فإنها شكل أساسي وأولي وإن كان هذا لا يعني أنها شكل بدائي. وتستقي الرواية مادتها من التاريخ والترحال، أم الأقصوصة فإنها تستمد عالمها من الحكايات والنوادر والأساطير.

فالخلاف إذن خلاف في الجوهر، خلاف في المنهج أو الإحساس، وهو خلاف مشروط بالتمايز النوعي الأساسي بين الشكلين الكبير والصغير»(7).

ونظرا لطبيعة هذا الفن ولخصائصه، وللعلاقة التي يمكن أن تقوم بين الشكل الفني وبين شكل المجتمع فان «القصة القصيرة أكثر مناسبة لطبيعة المجتمع العربي من سائر الفنون (وإذا كان الشعر منافسا قويا لها فانه في شكله الجديد قد أخذ يفقد القدرة على هذه المنافسة)... والرواية تتطلب من جملة ما تتطلبه لنجاحها عمقا مكانيا أو عمقا زمانيا، وكلا العمقين الزماني والمكاني يعني في الحقيقة كيانا مركبا معقدا لا تستبيحه المدينة الصغيرة أو القرية، وهي الوحدة السائدة في البيئة العربية»(8). ولسبب آخر يرى عبد الله العروي في كتابه «الأيديولوجية العربية المعاصرة» يبدو ان الأقصوصة (القصة القصيرة أدق) هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا الحديث، والذي هو دون وعي جماعي. لكن الكاتب العربي في هذا الميدان أيضا، نظرا لاهماله مجددا طرح قضية الشكل، بأعداد ومقاييس صادقة، يفضي لسوء الحظ إلى سهولة فاقدة للمهارة والسيطرة الفنية»(9).

ويمكن لنا ونحن نحاول البحث في قضايا واشكاليات القصة القصيرة العربية ان نشير إلى قضية تأصيل هذا الفن الأدبي في التراث العربي. فلقد قامت محاولات كثيرة للبحث عن جذوره في أدبنا العربي أو لاجراء موازنات بين عناصره وعناصر الألوان السردية والحكائية في تراثنا. والحقيقة التي لا ريب فيها ان هذا الفن قد أخذ شكله النهائي عن الأدب الغربي، عن آبائه الشرعيين جوجول وادجار الان بو وموباسان وتشيخوف، وان كان قد طور أو دمج أو كيّف كثيرا من عناصر الألوان القصصية المعروفة كقصص القرآن وكليلة ودمنة والمقامة وألف ليلة وليلة والبخلاء والأغاني والسير والنوادر في صلب هذا الشكل الوافد والذي استفاد بلا شك من التراث العربي كألف ليلة وليلة والمقامة وغيرهما كفن البيكارسك وقصص الديكامرون وغيرهما. وهكذا تكون القصة العربية قد استفادت مباشرة أو عن طريق غير مباشر من تراثنا العربي.

ولقد تبلور فن القصة القصيرة وترسخت تقاليده على يدي نفر معدودين من كتابه في العالم الغربي أولهم جوجول الذي قال عنه مكسيم غوركي : «لقد خرجنا جميعا من تحت معطف جوجول» وعدت هذه الجملة واحدة من الحقائق الأدبية. فقد أخذ النقاد ومؤرخو الأدب العالمي يعدون جوجول أبا للقصة القصيرة الحديثة، في كل مظاهرها، وفي كونه أرجع القصة القصيرة إلى الشعب، وجعلها تلتصق بالأرض وبالواقع، وحاول ان يستمد من حكايات العامة

موضوعات قصصه القصيرة، ودعا الكتاب إلى الابتعاد عن الأساطير، والخرافات، حيث يقول : «إني أومن بحياة الناس العاديين والشعبيين منهم بخاصة، سواء منهم الغني أو الفقير، المغامرون أو المحدودون المحصورون حسنو الخلق أو سيئو الخلق البليدون أو كثيرو الحركة والهياج، فهم الذين يكونون عرق المادة التي يحتاج إليها الكاتب في بحثه أو في عمله»(10).

أما الكاتب الأمريكي ادجار الان بو (فقد أطلق عليه بحق أبو القصة القصيرة)... وذلك لأنه هو الذي صاغها في شكلها الحديث، بالاضافة إلى ما ظفرت به على يديه من الناحية النظرية، فعالج مشكلاتها وطرق تناولها في كتاباته النقدية، حيث يركز نظريته في القصة... فهو يعلن فصل القصة عن جانبين طالما ربط ـ ومازال يربط ـ الكثيرون بينها وبينهما فهو يفصل القصة عن الاخلاق ويرفض ان تستهدف الدرس والتقويم.

ومع ذلك فهو لا يرى بأسا في أن يكون الدرس خافيا مستورا في أعماق القصة، وبمعنى آخر فهو يرفض الأسلوب التقريري المباشر، فذلك هو أسلوب الواعظ أو كاتب المقال. ثم هو يفصل العمل الفني عن الواقع، فيرى ان مطابقته له عيب جسيم، وبقدر ما يبعد وجه الشبه بينهما تعلو قيمة العمل من الوجهة الفنية. ومعيار العمل الفني عنده هو الأثر الذي يحققه. وأول جملة في القصة ينبغي أن تتجه نحو تحقيق هذا الأثر والا اخفق الكاتب في خطوته الأولى. وينبغي الا تستخدم كلمة لا تعين بطريقة مباشرة أو غير مباشرة على بلوغ الهدف المنشود(11).

وقد حقق ادجار الان بو كثيرا من معاييره النقدية فيما كتب هو من قصص بلغت السبعين قصة قصيرة هدفت إلى «الفن القصصي في ذاته»، ولمتعة الاثارة الدرامية، التي يمكن أن يحدثها هذا الفن، فيهز ركود الحياة، ويؤدي فيها عنصر المفاجأة، والتشويق، واثارة الفزع والشفقة، دورا أساسا. وامتلأت قصصه بالأحداث الخيالية والأسطورية، التي هي أشبه ما تكون بالخرافات والحواديث المثيرة المفزعة. فقد كان خياله يحلق في عوالم مسحورة مملوءة بالخفايا والأسرار والمفاجآت(12).

اما موباسان الفرنسي فانه حاول «ان يجمع بين الأحداث الدرامية، والمفاجآت، والانقلابات العنيفة، من جهة، وبين الفكرة أو الاحساس أو الواقعية الفعالة في حياة البشر من جهة أخرى»(13) وتتميز قصص موباسان «بدقة الملاحظة والأسلوب السهل القوي. ولذلك فهو لا يحاول تحليل الحياة بل يقنع بتصويرها كما يراها. انه يعرض الحركات والأفعال التي تنم عن القوى الخفية التي ينطوي عليها الشعور، وهذا الشعور في نظره ليس موضوعا لأي نوع من التحليل، بل يحتفظ بمظهره التركيبي. ومن هنا فليست لديه أفكار مجردة أو تفكير منطقي محض، بل كل شيء لديه متين وواقعي(14).

ويرى موباسان ان على الواقعية في القصة ان تنجح في «الايهام» بالواقع، ولا يأتي ذلك إلا بالتتبع المنطقي للاحداث، وليس نقل الأحداث كما هي[15] ويعطي تطوير القصة من البداية إلى الوسط إلى النهاية شكلها الهرمي، الشكل الذي أصبح الشكل الكلاسيكي في معظم ما يكتب في فن القصة.

وتقد تطور فن القصة القصيرة على يدي تشيخوف، فترك بصماته القوية على هذا الفن، وأصبحت قصصه نماذج فنية وانسانية تحتذى. وله حضور دائم في قصصه، وله طريقته الخاصة في الولوج إلى عالم البسطاء من الناس، واثارة العطف عليهم، وفي اختيار الحوادث العادية البسيطة المتكررة وفي النهايات المفتوحة. وهو الذي يرى ان القصة تبدأ حيث تبدأ وتنتهي حيث تنتهي.

وهكذا نعود إلى القول ان القصة القصيرة العربية تأثرت بنوع أدبي محدد اكتمل شكله وترسخت تقاليده في الأدب الغربي، ويمكن أن يرتد جوانب منها إلى عناصر تراثية، ترفدها وتمنحها خصوصيتها. فالدكتور شكري عياد يواصل ما بدأه في البحث لتأصيل هذا الفن في كتابه «القصة المصرية القصيرة» من محاولة الكشف عن أصول تراثية لهذا النوع الجديد القديم، فيرى ذلك في «فن الخبر» بوصفه أصلاً تراثيا. ويحاول ان يكتشف الصلة بين فن الخبر والتاريخ الاجتماعي الذي عمل على ازدهاره. ويرى ان فن الخبر قد استقل عن كتابة التاريخ، واكتسب قيمة أدبية خالصة. ويجري دراسة تطبيقية عن كتاب «المكافأة» لصاحبه أحمد بن يوسف المصري. ويرى «ان الراوي في هذا الكتاب عين وليس صوتا. فهو متى بدأ يقصّ عليك الخبر امتنع عن ان يعلق برأي. وتترتب على هذه الخاصية الجوهرية للاسلوب ظاهرة مهمة، وهي أن الشخصيات تقوم هي نفسها بشرح دوافعها[16]» ويرى الدكتور عياد ان كتاب «المكافأة» جدير بأن يوقفنا على زوايا في السرد القصصي، ويعلمنا ويشيع فينا روحا جديدة للنظر إلى العمل القصصي.

وتتساءل الدكتورة سهير القلماوي[17] : هل صحيح ان المقامة أصل القصة القصيرة أو من بين أصولها على الأقل ؟

وتقوم باستعراض هذا الفن وتطوراته وأغراضه التعليمية والفنية عند الحريري والغزالي والشدياق والمويلحي وبيرم التونسي وتجد انه قد توقف عند محمود تيمور، اذ انقطع الخيط بين جيلين : جيل محمود تيمور الذي تأثر بموباسان وبالمقامة معا، وجيل محمود تيمور، اذ يترك الأسلوب المقامي نهائيا ويتجه بكليته إلى المؤثر الجديد : مؤثر الشكل الغربي الوافد، وهو مؤثر انجليزي وفرنسي وروسي، ويخلطه بالمؤثر الآتي الحديث وهو واقع المجتمع آنذاك. كيف تم هذا التحول ؟ وكيف قطع الخيط ؟ وما آثار ذلك في تطور القصة القصيرة الحديثة ؟ ترى الدكتورة سهير القلماوي حاجتنا إلى دراسات تضيء لنا جوانب هذه المشكلة.

وفي دراسة صغيرة لعبد الفتاح كيليطو[18] قدمها في ندوة القصة العربية بالمغرب يحاول الكاتب العودة إلى «كليلة ودمنة»، هذا الأثر القصصي الخالد، ويبرز مستويات الكلام المختلفة وعلاقاتها بين المرسل والمتلقي، والظاهر والباطن، ووظيفة المثل التعليمية واسناد الكلام أو الخبر إلى أصحاب الحكمة حتى يكون له المصداقية والتأثير المتوخى، وهذا ما نراه في عبارة «زعموا» التي تبدأ بها كل حكاية، وتعبر عن الرغبة في السرد في هذا الكتاب التي يحرص بيدبا على تكوينها عند ديشليم الملك وذلك في عبارات مثل «حدثني عن.. أخبرني... أضرب لي مثلا... الخ» وذلك حتى يضمن متابعة يقظة ومتحمسة ويجعل المتلقي يشارك في عملية السرد. وعبارة «زعموا» هي مفتاح السر وإعلان للمتلقي بأن السرد قد بدأ. وهذه الافتتاحية تقود بالنتيجة إلى خاتمة معينة تنبيء ان السرد قد انتهى بعبارات من مثل : «وانما ضربت لك هذا المثل، لكي... أو فهذا مثل من لا يثبت في أمره...».

وفي مثل هذه المحاولات التي تؤصل فن القصة القصيرة في التراث العربي استخدام لمناهج حديثة ترى، أو تعاد على ضوئها، جوانب من التراث.

قضايا القصة القصيرة ومشكلاتها :

لا نستطيع في هذا البحث ان نلمّ بكافة القضايا والمشكلات التي تطرحها القصة العربية، لذلك سنقف عند بضعة أمور آملين معالجة بقية الجوانب في أبحاث أخرى.

أ ـ القصة القصيرة بصفتها رسالة :

أثقلت القصة القصيرة العربية ـ وما زالت ـ بمهمات ربما لا يستطيع شكلها الرقيق الهش ان يتحملها. فقد اتخذت مطية لتحمل مهمة اجتماعية، أو قضية سياسية، أو أطروحة فكرية. وقد كان التاريخ الأيديولوجي حاضرا على الدوام في شغاف القصة القصيرة، منذ مرحلة التأسيس الأولى المرسومة بالبحث عن الهوية إلى مرحلة التحديث الراهنة الموسومة بمساءلة الهوية» كما يقول الصوفي. وبذلك وقعت القصة القصيرة في مطبّ التبشيرية والتعليمية ووقف الكاتب من خلفها واعظا أو معلما أو مرشدا أو منظرا سياسيا. وبذلك أخطأت كثير من القصص طريقها إلى الفن القصصي وحملت أعباء فن آخر هو فن المقالة. وقد ترك هذا الموقف أثره الواضح على مسيرة القصة القصيرة، وألقى بثقله على الشكل الفني والبناء والخطابية والانشائية. وبسطت المواقف المعقدة إلى درجة السذاجة وفقدت القصة القصيرة، بذلك كثيرا من بريقها الفني، وبراعتها الاسلوبية، وتأثيرها المطلوب. وقد بالغت بعض القصص في هذه المهمة حتى إنها حملت قضايا كبرى من قضايانا العربية، فقصة قصيرة واحدة تطرح ـ ربما ـ كل اشكالات القضية الفلسطينية مثلا. وقلما كان الهدف هو الخلق الفني والبحث عن خفايا النفس الانسانية والمتعة الجمالية.

وقد تنبه إلى هذه المسألة بعض الكتاب فكان رد فعلهم عنيفا أحيانا ومبالغا فيه أحيانا أخرى. يقول يوسف ادريس : لو كتبت قصة ذات مغزى يغمرني الغضب. فالقصة عندي وسيلة لخلق كون وليس لخلق جنين. فإذا أمكن تلخيص كون برقية في مغزى أصبح هذا الكون شديد التواضع والضآلة[19]».

ويقول ادوارد الخراط : «ليس فن القصة القصيرة أساسا أداة ولا دعوة ولا فلسفة. ليست شريحة من الحياة، وليست انعكاسا للمجتمع ولا حتى انعكاسا لوعي الكاتب. ولكنها صياغة للسعي نحو المعرفة، ونحو التواصل في هذه المعرفة (صياغة للسعي نحو المستحيل بكل ما هو في طوع الامكان)»[20].

ب ـ ملامح تطوريـــة :

غلبت على القصة العربية النزعة الواقعية التي قامت على متابعة دقيقة للواقع، وعكس همومه ومشكلاته، وعلى معالجة على أساس الرؤية الاجتماعية، واختيار الشكل الهرمي التشيخوفي أو الموباساني وان برزت أحيانا وعند بعض الكتاب بعض الملامح الرومانتية ولا سيما في الأربعينات والخمسينات فإن صوت الواقعية كان أعلى وأبقى. وماتزال هذه الرؤية سائدة في كثير من الانتاج القصصي حتى يومنا هذا، ولا سيما في البلاد العربية التي تأخرت في اقتباس هذا الفن الأدبي. وشهدت القصة القصيرة تطورا بفعل المغامرة الغربية في مضمار الرواية والقصة من جهة[21]، وبفعل المعايشة لنبض الواقع المتغير وصدق التعبير عنه، وقد شمل هذا التطور الشكل كما شمل المضمون فشاعت في القصة القصيرة حساسية جديدة ورؤية للعالم مختلفة. وقد تميزت الستينات والسبعينات بقفزة تطورية في فن القصة القصيرة، ومغامرات بعضها فردي خارج السياق وبعضها ينضوي تحت اتجاه معين، عبرت عنه مجموعة من الكتاب، أو احتضنته مجلة طليعية، ويمكن الاشارة إلى بعض هذه التغيرات والتطورات :

1 ـ الثورة والخروج على مفهوم الحكاية والسرد التقليدي وتتابع الحوادث في منطقها الزماني والمكاني.

2 ـ من الشكل الهرمي القائم على البداية والوسط والنهاية إلى اشكال جديدة : القصة الانفجارية ـ القصة ذات المقاطع ـ القصة الموجيّة ـ القصة السيمفونية ـ القصة اللحظة... الخ.

3 ـ معاناة تحولات يلخصها نجيب العومي[22] : تحول من الخارج إلى الداخل، من الموضوع إلى الذات ـ من الولوع بالتفصيلات الكبرى إلى الولوع بالتفصيلات الصغرى ـ من الحدث إلى اللاحدث (من الحدث الديناميكي إلى الحدث الستاتيكي الساكن) ـ من نمطية الشخصية وتماسكها إلى هلاميتها وتخلخلها ـ من الفضاء

الهندسي الموضب إلى الفضاء اللاهندسي المبعثر، وأحيانا إلى اللافضاء ـ من التسلسل الزمني إلى المراوحة الزمنية وتداخل الأزمنة ـ من اللغة الاخبارية المطمئنة إلى اللغة الايحائية القلقة ـ ويمكن أن نضيف : من النص المغلق المنجز إلى النص المفتوح على عدد من الاحتمالات.

4 ـ استعادة التاريخ أو الاسطورة وتوظيفها في سياقات جديدة.

5 ـ الاستفادة من تقنيات السينما والمسرح والموسيقى والرسم وامكانات القصيدة الشعرية.

6 ـ شيوع القصة الفانتازية المعبرة عن اجواء القلق والقهر والامتهان وما يؤدي إلى انشطار وخوف وتمزق ولاعقلانية.

7 ـ شيوع التجريب، وارتياد آفاق جديدة، ملائمة لشروط الكاتب وأسئلته[23].

وفي سياق التطور في طقوس الكتابة القصصية ومناهجها السردية يتحدث نجيب العومي[24] عن ثلاثة مناهج في السرد القصصي العربي :

أ ـ منهج يعتمد على فاعلية العين الرائية (الفوتوغرافية) اللغة وصفية اخبارية في الدرجة الأولى، ويحضر القاص، عبر هذا المنهج، راويا ومحورا، بضمير المتكلم أو الغائب. وقد يتلاشى من فسحة النص، وهي حالة نادرة، محولا العين القصصية إلى كاميرا محايدة.

ب ـ منهج يعتمد على فاعلية الذاكرة بعين باطنية (المنولوج) و(بتحفظ تيار الوعي)، حيث تقترب الكتابة القصصية من الكتابة الشعرية، وتنزل الأنا بثقلها، بضمير المتكلم غالبا وبضميري الغائب والمخاطب أحيانا.

ج ـ منهج ثنائي تركيبي يوائم ويلاحم بين الفاعليتين :

العين والذاكرة، حيث تغدو الكتابة كولاجا أو مونتاجا من اللغات والأصوات. هذه المنهجية القصصية تبدو وكأنها محور الحساسية القصصية الجديدة، كأنها المرتع الخصب للتجريب القصصي أو لثقل الحداثة القصصية. ومن ثم تتفاعل وتتمفصل فيها البنى وتتداخل فيها اللغات من فانتازية وفولكلورية وتراث وأسطورة وغنائية (زكريا تامر رائد في القصة القصيرة العربية).

وقد شاعت في القصة الحديثة موضوعات القمع والعنف والعجز واللامبالاة والخمر والحبس والتسكع والغربة مما أدى إلى تداخلها وتكرارها وعزفها على وتر واحد مما أبرز اشكالية جديدة في فن جاء ليعبر عن اشكالات الواقع الجديد.

ويرى هاني الراهب ان فقدان الشخصية في القصة الواقعية الجديدة إنما هو انعكاس لفقدان الشخصية المجتمعية في حياتنا القومية الواقعة بين الهزيمتين (1948 ـ 1967) ان المجتمع العربي الآن بلا شكل ولا بنية، على ما أرى، فلا هو اقطاعي ولا رأسمالي ولا اشتراكي، والقصة انما تستمد شكلها وبنيتها من شكل المجتمع وبنيته.

ولا بد من الاشارة إلى مجموعة من الملاحظات التي سجلت على القصة القصيرة الجديدة، وهي ملاحظات سلبية أشار إليها بعض النقاد ويمكن هنا ان نذكر(26) :

1 ـ الذهنية التي طبعت كثيرا من هذه القصص، وهي تدل على انها تعبير لم يقم على تجربة صلبة وإنما هي محاولة لركوب هذه الموجة.

2 ـ تضخم الذاتية حيث طغت هذه الذاتية على عناصر العمل القصصي الأخرى.

3 ـ الانقطاع مع القارىء الذي انصرف عنها لصعوبة المتابعة أو لفقدان الاهتمام بما يجري ولرتابة الايقاع، ولشيوع الملل.

4 ـ الدوران في حلقة مغلقة وانسداد الأفق وكأن القصص عبارة عن قصة واحدة مكررة.

5 ـ تقوقع الكاتب حول تجارب معينة والالتفات عن المجتمع بكل حركته وشخصياته.

6 ـ استخدام كل الأشكال الجديدة بمسوغ أو غير مسوغ أفقدها هويتها.

7 ـ النزعة الشعرية تحولت إلى نزعة لفظية مجانية.

ج ـ بين كاتب القصة القصيرة والقارىء :

تعزف دور النشر، العربية والغربية على حد سواء عن نشر المجموعات القصصية، وهي ليست ازمة القصة القصيرة فحسب بل تمتد كذلك إلى الشعر. وهناك شكوى دائمة من انصراف القارىء عن قراءة القصة القصيرة ومازالت الرواية تفوق القصة شهرة واقبالا من القراء وتسجل مبيعات أكبر بكثير من مبعيات المجموعات القصصية. كم هم عدد الكتاب الذين اشتهروا بكونهم كتاب قصة قصيرة ؟ معظم هؤلاء الكتاب تقوم شهرتهم على الروايات التي كتبوها. الانها لم تتسع إلى ما يريدون قوله ؟ اما يعكس هذا علاقة بين القارىء وفن القصة القصيرة ؟ بلا شك هناك استثناءات قليلة فتشيخوف برز كاتب قصة أكثر مما برز كاتب مسرحية أو رواية، وموباسان أكثر مما هو كاتب رواية أو ادجار الان بو أكثر من كونه شاعرا أو هنري الكاتب الأمريكي تميز بالقصة القصيرة فحسب. وفي أدبنا برز يوسف ادريس بفن القصة القصيرة واختص زكريا تامر ومحمود البدوي بالقصة القصيرة فحسب.

وعلينا ان نعترف ان اعداد كتاب القصة القصيرة في الوطن العربي كبير جدا يعد بالمئات. يكفي ان نذكر ان كتاب القصة الفلسطينية بلغ في احصاء قمت به لمن قاموا بنشر

مجموعة قصصية أو أكثر بلغ حوالي 165 كاتبا، وهذا عدد لا يستهان به. ولكن كم من هؤلاء الكتاب معروف لدى القراء ؟ وقد قمت بإجراء استبانة أولية ـ وانا أعد هذه البحث المتواضع ـ عن علاقة طلاب السنة الرابعة من قسم اللغة العربية بجامعة دمشق بالقصة القصيرة فكانت نتائج مبدئية لها دلالة قوية : فهناك نسبة أكثر من النصف تخلط بين الرواية والقصة القصيرة، وهناك 13 من مجموعة 40 لم يقرؤوا أي رواية أو قصة قصيرة. وبلغ عدد المجموعات القصصية التي قرئت 24 مجموعة أي أن حصة القارىء أكثر بقليل من نصف مجموعة قصصية. ونحن لا ننسى أننا نخاطب طالبا في سنة التخصص في الأدب الحديث.

حقا ان القصة القصيرة العربية تواجه اليوم ازورار الناشر والقارىء عنها، واهمالا من الناقد، ومزاحمة من الرواية والتلفزيون ولكن يجب الاعتراف أيضا ان الابداع الفني فيها يتراجع. اننا نقرأ عشرات المجموعات ومئات القصص وقلما نعثر على مجموعة متميزة أو قصة جديرة بالاهتمام، وسيطول الوقت قبل ان يكون للعرب خليفة ليوسف ادريس وزكريا تامر. هناك استسهال كبير للتعامل مع هذا الفن الصعب وهناك إقبال على إنتاجه في خضم التيار الاستهلاكي والتعامل مع مجلات خليجية، قد تنتظر القصة لكتاب مشهور سنة كاملة لنشرها وقبض مكافآتها المجزية. ان الأمر شديد التعقيد وفي حاجة إلى مناقشات جادة.

مع ذلك اعتقد ان القصة امتلكت ومازالت تمتلك طاقات لم تستغل بعد، يمكن للمستقبل أن يفجرها عطاء وإبداعا.

ويمكن أن نشير في نهاية البحث إلى ضرورة اعداد التراث العربي القصصي والأسطوري واخراجه اخراجا مناسبا ليوضع بين أيدي الناشئة ولا سيما الذين يريدون أن يصبحوا في مستقبلهم كتاب قصة.

وكذلك تشجيع القيام بدراسات نقدية عن القصة القصيرة العربية ومنح جوائز لكتابها المبدعين. وأخيرا نشر مجموعات قصصية في اللغة العربية وترجمتها إلى اللغات الأجنبية للتعريف بكتابها في أنحاء الوطن العربي.

الهوامـــــش :

1 - A.M. Schmidt, Maupassant Par lui-même, ed. de seuil, Paris 1962, p. 61.
نقلا عن «الموباسانية في القصة القصيرة» لنادية كامل ـ مجلة فصول ـ العدد الرابع 1982 ـ القاهرة، ص 188.

2 ـ المرجع السابق، ص 189.

3 ـ دوارة، فؤاد «ندوة في موسكو» القصة القصيرة اليوم ـ مجلة الهلال ـ آب 1970 ـ عدد خاص بالقاهرة ص 106.

4 ـ عباس ـ د. احسان : القصة العربية ـ أجيال وآفاق ـ كتاب العربي تموز 1989 ـ الكويت ص 10.

5 ـ دوارة ـ فؤاد ـ مرجع سابق، ص 105.

6 ـ النساج ـ د. سيد حامد : القصة القصيرة ـ سلسلة كتابك ـ دار المعارف 1977 ـ القاهرة ص 15.

7 ـ Boris Ejxenbaumuo. Henry and the theory of the short story, in Readings in Russian Poetics, p. 231.
نقلا عن «الخصائص البنائية للاقصوصة» لصبري حافظ ـ مجلة فصول : مرجع سابق، ص 23.

8 ـ عباس ـ د. احسان ـ مرجع سابق ص 10.

9 ـ العروي عبد الله ـ دار الحقيقة 1970 بيروت ص 279 ذكره نجيب العوفي : القصة القصيرة المغربية ـ مجلة الكرمل ع 1983/8.

10 ـ النساج ـ د. سيد حامد ـ مرجع سابق ص 6 ـ 7.

11 ـ الشاروني ـ يوسف : دراسات في القصة القصيرة ـ دار طلاس 1989 ـ دمشق ص 79 ـ 80.

12 ـ 13 ـ النساج ـ د. سيد حامد ـ مرجع سابق ص 7، 9.

14 ـ الشاروني ـ يوسف : مرجع سابق ص 83.

15 ـ كامل ـ نادية : الموباسانية ـ مرجع سابق ص 187.

16 ـ عياد ـ د. شكري : فن الخبر في تراثنا القصصي ـ مجلة فصول مرجع سابق ـ ص 18.

17 ـ القلماوي ـ د. سهير : من مقامات الحريري.. إلى قصص محمود تيمور ـ مجلة الهلال : آب 1969، القاهرة.

18 ـ كيليطو ـ عبد الفتاح : «زعمّوا أن..» الكرمل ع 1983/8.

19 ـ ادريس يوسف ـ مجلة فصول مرجع سابق ص. 307.

20 ـ الخراط ـ ادوار ـ مجلة فصول مرجع سابق ص 266.

21 ـ مثل تيارات الوجودية ـ الرواية الجديدة ـ الكافكاوية ـ البوختية ـ تيار الوعي ـ مسرح العبث...!

22 ـ العمي ـ نجيب ـ القصة القصيرة المغربية ـ مجلة الكرمل ع 1983/8 ص 269.

23 ـ الابداع والهوية ـ عدد خاص من مجلة الوحدة 59/58 1989 ص. 72، 73.

24 ـ العوفي ـ نجيب ـ مرجع سابق، ص 27 ـ 272.

25 ـ الراهب ـ هاني : ما هي هذه الأزمة ـ مجلة الكرمل ع 1983/8 ص 264.

26 ـ استفدنا قليلاً من ملاحظات نقدية متنوعة وشخصية.

دور المبدع في تطوير الثقافة

بُورَاوِي عَجِينَة

نُلَاحِظ ونحن في بداية هذا العقد الأخير من القرن العشرين اهتمامًا مُتزايدًا بالثقافة وبدورها التنموي من قِبَل منظماتٍ وطنية وعربية ودولية. وَتَتَجَسَّدُ الثقافةُ، كما هو معلوم في الابداعات الأدبية والفنية والفكرية، التي تصور قيم المجموعة في عصر من العصور، ورؤاها المذهبية، ومواقفها من الفرد والعائلة والوطن والدين والسياسة... وعلاقتها بالمجموعات الأخرى. ومثلما تتعايش الدول أو تتصارع أو تتحارب فكذلك تتفاعل الثقافات وتتكامل أو تتحارب.

ويظهر أن عناية اليونسكو، والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، واتحادات الكتاب، بالثقافة تُعَدُّ تحولًا تاريخيا هاما يُمكن من كشف المعوقات وضبط الاقتراحات والتوصيات والوسائل العملية لتحقيق الأهداف المرجوة.

وانني اقدّم في هذا الاطار تصوراتي الخاصة المتعلقة «بدور المبدع في تطوير الثقافة»، معترفًا بمكانته، ومُحدِّدًا علاقتهُ بالسلطة السياسية، ومقترحا الحلول العملية التي يُعتمد فيها على جهوده الخاصة بالدرجة الأولى.

مكانة المبدع :

المبدعُ يجسم في أعماله القيم السائدة في المجموعة التي يعيش بداخلها، والمثل العليا المَرْجُوّة ويُسجّلُ الهفواتِ والنقائض المرتكبة، وهو أيضا عين فطِنة تدرك ما يتحرك من قوى غير ظاهرة تتلاطم في رحم التاريخ، فيلتقط الموجودَ الغمتفرقَ وما سيُوجدُ، ويؤلف بين كل ذلك ويصهرهُ صهرًا ويصوّره في أعماله في شكل مواقف انسانية أو حالات شعرية أو رُؤىً فكرية منسوجة نسجا فنيا ورفيعا.

يقدم المبدع الفنان رؤيته الخاصة إلى جوهر الحياة من أعماله فيؤثر قليلا أو كثيرا في مواقف المجموعة معدّلا بعض وجهاتِ النظر السائدة مرسخا القيم الفاضلة مغيِّرا المواقف

(*) كاتب قصصي وناقد وعضو اتحاد الكتّاب التونسيين.

تغييرا كاملا في بعض الأحيان، كما يحدثُ وذلك عادة قبيل الانتصارات والثورات الكبرى، والتحولات التاريخية الهامة.

لكل ذلك يتحتم تقدير المبدع التقدير اللائق به، وازالةُ المعوقات التي تعترض سبيله وتحد من عطائه الفكري والفني، وتوفير المناخ الطيب له حتى يكثر انتاجه ويزداد جودة وعمقا.

وللمبدع دور كبير جدا في تطوير وسائل التعبير وطُرق التّواصل فهو يُيسّر اللغة مثلا ويجعلها قادرة على التطور ومسايرة التحضر حين يدخل مصطلحات جديدة عليها ويجعلها منتشرة متداولة بين الناس وحين يطور التراكيب القديمة، فتتفاعل اللغة العربية مع غيرها من لغات العالم الحية وتتغذى مثلها بنسغ جديد يقدّمه لها المبدع باستمرار وكذلك شأن المسرح والسينما والرسم... واذا لم يستطع رجال السياسة بعد أن يحققوا أمنية الشعب العربي من الوحدة، فلا شك أن المبدعين حينما يجدون مناخا ثقافيا أفضل سَيُقَرِّبُونَ موعد تلك الوحدة بتقريب الأفكار والرؤى والتصورات.

ان الأديب المبدع أو الفنان لا يقلّان قيمةً عن رجل السياسة المخلص النزيه، ومخترع الآلة الصالحة للبشرية، وعالم الاجتماع المبدع مذهبا صالحا لدراسة أحوال قومه. فكل منهم سيد من ميدانه. وبما أن التحرر الحقيقي شامل أو لا يكون فينبغي التفكير في الثقافة تفكيرا أعمق، وان الشعوب المتحررة تقاس بمدى إبداعاتها وابتكاراتها في جميع مجالات الحياة، وبمدى اقبال الشعوب على ذلك الانتاج الفكري الرفيع. أما الشعوب التي لا تبدع فميّتة لا محالة، أو مآلُهَا الموتُ القريب.

المبدع والسياسة :

يَدَّعِي جميع السياسيين وأصحاب النفوذ الاداري أنهم لا يَعْتَرِضون على مبدإ منح المبدع حرية التعبير الكاملة. لكنّ المسألة تتحول من الواقع إلى نقيضه عند الانتقال من المجال النظري إلى مجال الواقع والتطبيق اليومي : عند ذلك تظهر دعوةُ رجال السلطة المبدعين ليقفوا إلى جانبهم ويهتفوا لهم ويصفقوا، أو حتى تُقامُ الحواجزُ وتتعدّدُ موانعُ النشر والتوزيع، مرة باسم الدين، واخرى باسم الوحدة الوطنية، وثالثة باسم الاخلاق العامة... وكثيرا ما لا تقدم حتى أسباب المنع والمصادرة.

والمبدع ليس آلة تشتغل بالأزرار ويسير حسب الأهواء والأمزجة إنما هو كائن مدنيّ تاريخيّ، يتفاعل مع الأحداث ويعبر عما يراه هو بعينه لا ما يراه أو يريد أن يفرض عليه رؤيته.

أما مسألة حرية التعبير التي يطالب بها المبدعون دوما فأمرها واضح : ينعمون بها حين ينعم بها أبناء وطنهم، ويحرمون منها حين يحرمون، ويحصل ما يحصل لهم من سجن واعتداءات على الحقوق المدنية بل وحتى من اغتيالات من أوطان مازالت بعدُ مستعمرة.

ولذلك فان حرية التعبير هذه مرتبطة وثيق الارتباط بدرجة الوعي السياسي التي بلغها الشعب وبقدر النضال الحقيقي الذي خاضه وبنفس المكاسب التي انتزعت انتزاعا على مر التاريخ. وعلى الأديب في هذا المجال لأن يناضل مثلما يناضل أبناء قومه ويصمد ويدافع باستمرار عن القيم الفاضلة ويكون سلاحهُ الأساسي انتاجه الفكري إلى جانب مظاهر النضال الأخرى.

لقد أثبت تاريخ الأدب قديمه وحديثه ان الأنظمة الاستبدادية التي سخرت المبدعين ليلهجوا بالثناء عليها لم تنتج في نهاية الأمر سوى ركام من النّسخ المتشابهة وأعمال هزيلة يغلب عليها التكلف والاصطناع.

فلنتفطن اذن جميع أنظمة السياسة - مهما اختلفت اتجاهاتها - ان الأديب الذي يتمتع بحرية التعبير أقدر من غيره على تمجيد الانجازات البطولية ان كان مقتنعا هو بها، وعلى كشف العيوب والأخطاء حوله، فهو شبه حارس على القيم الفاضلة أو جرس منبه كلما حادت المجموعة عن حسن السبيل ولن تخسر الأنظمة شيئا في كلتا الحالتين ومتى كانت نزيهة وفي خدمة المجموعة تعدل مسيرتها إن اقتضى الحال.

إن من أوكد واجبات الدولة توفير مناخ الابداع الحقيقي بإنشاء المؤسسات الثقافية، وتوفير الظروف المادية والوسائل البشرية الضرورية، ثم عليها أن تترك للمبدع الحرية الكاملة من العمل دون تدخل منها مباشر أو تسخير فدورها تأطيري لا غير حسب اعتقادنا وان حرية الأديب مرتبطة بحرية الصحافة وتنوع الرؤى السياسية من البلاد.

وقد عانى كثير من الأدباء من غياب الحريات الخاصة والعامة فَهَجَرُوا أوطانهم ونشروا آثارهم من بلدان أخرى، أو تشبثوا بالموطن وعبروا عن مواقفهم من خلال السخرية والرمز واستعمال الأساطير الشعبية ومواقف التاريخ. فقدِرُوا بذلك على تبليغ رؤاهم بطرق إبداعية رفيعة ومتطورة جداً.

المبدع والمؤسسات الثقافية العمومية (مثل دور النشر ودور الثقافة) :

هل حققت المؤسسات الثقافية التي أنشئت منذ عقود الأهداف التي كان منتظرا تحقيقها منها ؟ أو أن أنشطتها تحولت على مر الزمن إلى أعمال رتيبة لا إبداع فيها إلا في حالات استثنائية وظرفية.

يلاحظ المرء أنّ العمل الثقافي كثيف مركزيّ في العواصم، ضعيف بل شبه مفقود من المدن، رغم وجود المؤسسات فيها. وهنا ينبغي تقويم الحالة وتشخيص أسباب الضعف فلعلها كامِنَةٌ في القدر الضئيل من المال المخصص لها أو من قلة عدد الرجال أو عدم قدرة الموجودين منهم على الابداع المتواصل أو لعل طرق التسيير قديمة معرقلة والتجهيزات الحديثة منعدمة...

صحيح أن المؤسسات الثقافية لا تنشىء أدباء وفنانين مبدعين بمفردها، لكنها من حقيقة الأمر توفر لهم مناخا فكريا ملائما للحوار والنقاش والتجدد المستمر، وتزيل عنهم التقلص والانطواء على النفس. وعملية الابداع كما هو معلوم «انشاء على غير مثال سابق وخروج من الأساليب المألوفة إلى أساليب جديدة» وتطور مستمر لا يعرف له نهاية.

لقد تعودنا أن نرى أصابع الاتهام توجه إلى الدولة ومؤسساتها، والحقيقة انها لا تمثل الا حلقة من حلقات عديدة ومنها الناقد والجمهور والمبدع... تتكاملُ أعمالها جميعا في تطوير الثقافة أو عرقلة مسيرتها.

مسؤولية المبدع من تطوير الثقافة :

يعتبر عمل المبدع حلقة ضمن حلقات الابداع الأخرى. فدوره رياديّ في المجتمع، واذا غابت ظروف المناخ الثقافي الحقيقي فعلى المثقفين أن لا يقفوا مكتوفي الأيدي صامتين يعدون النّقائص والمعوّقات، ويشتكون من الآخرين باستمرار.

لا شك ان نتائج مرضيّة قد تحققت حتى الآن، بفضل اتحادات الكتاب القطرية النشطة، لكننا نعلم انها لا تجمع جهود جميع المبدعين، ولا تصبّ فيها مختلف التيارات الأدبية والفكرية. ولذلك فقد آن الأوان لكي تتفتح على غير أعضائها المنتسبين إليها. فتحضن أدباء آخرين فرضُوا انتاجهم على الساحة الثقافية، وعن اعضاء تلك الاتحادات ان ينتقلوا داخل الوطن وخارجه أكثر من ذي قبل، ويساهموا من تحريك الحياة الثقافية ويقرّبُوا أعمالهم من القرّاء والنقّاد والمبدعين الناشئين.

واننا نعلم ان مجلة من المجلات أو بلدية من البلديات أو جمعية ثقافية مستقلة، قد تضم احداها جهود أدباء متفرقين، أو ترعى أنشطة فرقة مسرحية وتمدها بالدعم المادي والمعنوي، أو تخصص جوائز تمنح سنويا إلى أفضل انتاج ثقافي، أو تنظم ملتقى فكريا أو ندوة حضارية يشارك فيه مبدعون من الداخل والخارج على حد سواء.

ولذلك فان مهمة تأسيس جميعات ثقافية مستقلة عن السلطة مهمةٌ جسيمة ملقاة على عاتق المبدعين أنفسهم ويتطلب ذلك لا محالة مبادرة واعتمادا على القدرات الخاصة وصبرا وثباتا على الساحة الأدبية.

إلا أن تلك الجمعيات إن كتب لها الوجود ستطور التجارب وتنمي الروابط وتمتنها وتكمل ما تقوم بها الاتحادات المركزة في العواصم.

وما دامت الثقافة تقاليد حضارية مدنية يقوم بها المواطنون من سلوكهم اليومي، فمن المتحتّم أن يناضل المبدعون من تناغم وتكامل وصراع فكري إن لزم الأمر. لأن «من الاختلاف الفنّي رحمة» وان الوحدة الحقيقية الثابتة لا تقوم الا على التنوع من الداخل، ولا

خطر أبدا من تعدد الأصوات وتنوع الأدوات الفنية والتيارات الفكرية، فمن الاختلاف يكثر الانتاج بغثّه وسمينه ورديئه ثم تكون مهمة النقد الموضوعي بعد ذلك تقويم تلك الأعمال ووضعها من مكانها المناسب من مسيرة الفكر.

وان من واجبات المثقفين الأصيلين ان لا يصمتوا عند اختلال التوازن الثقافي ـ فالصمت عندئذ علامة تدل على الجبن والرضى بما يحدث ـ بل وعلى تشجيع على التّمادي فيه أيضا ـ وانما عليهم حين يرون خللًا : مجلة ابداع تصادر، أو كتابا ثقافيا يمنع من التوزيع، أو عرضا مسرحيا يرفض أو شريطا سينمائيا يشوه... عليهم عندئذ ان يجتمعوا ويتحاوروا ويكتبوا البيانات ويندّدوا بالظلم مهما كان مأتاه وأن يثبتوا على المبادىء ويصدعوا بالحقائق ويتعاونوا مع القوى التقدمية الأخرى داخل البلاد وخارجها وينسقوا مع الروابط الفكرية التي تتشابه معها في هذه الاتجاهات والأديب الأصيل من تمسك بكرامته، ذلك الركن الأساسي من الابداع. وسينصف التاريخ المظلومين ويُعيد اليهم اعتبارهم طال الزمن أو قصر.

كانت تلك تصورات عامة من وجهة نظري الخاصة حول دور المثقف وانتقل الآن إلى اقتراحات عملية دقيقة من أهمها ما يلي :

- انشاء (أو دعم) الجمعيات الثقافية التي تضم مبدعين من ميدان واحد أو ميادين متقاربة، وتقديم المساعدات لها دون تدخل في شؤونها الداخلية، حتى يتمكن المنطوون تحت لوائها من الحوار الخصيب وتطوير الابداع من جهة، وحتى يقدروا على الوقوف من وجه أي اضطهاد يسلط على المبدعين بسبب مواقفهم الفكرية من جهة أخرى.

ومن مهمات هذه الجبهات الفكرية الاعلام السريع بنوعية ذلك الاضطهاد ونتائجه ونشر أخباره على أوسع نطاق جغرافي ممكن، مع التدخل السريع حتى تكف السلطات عن اضطهادها وترجع الكرامة إلى أصحابها، ويكون من مهامّها أيضا الحوار العميق في قضايا الفكر العربي المعاصر والثقافات العالمية، والتعريف بالأعمال الإبداعية الجديدة ومناقشتها نقاشا علميا، ونشر نتائج ذلك الحوار الأدبي عبر وسائل الاعلام المختلفة المكتوبة منها والمسموعة والمرئية.

- ويستحسن ان تعقد ندوات فكرية ذات اهتمامات مشتركة يشارك فيها رجال الأدب والمسرح والفن والاجتماع والموسيقى في مجلس واحد، يتبادلون فيه الرأي حول موضوع يشغل بال صنفين من المبدعين أو أكثر : مثل الأدب وعلاقته بالسينما وعلاقة الشعر بالموسيقى، وتكامل البناء والفنون التشكيلية وغير ذلك من القضايا الفكرية.

ان مثل هذه اللقاءات تتطلب خبرات وأموالا وتنظيما ماديا لا تقدر على تحقيقه جمعية أو منظمة واحدة وإنما ينبغي أن تشجعه وتدعمه منظمات هامة مثل الاليكسو واليونسكو والجامعات والاتحادات... وبهذا العمل الجيد وأمثاله تستطيع الثقافة أن تتطور وتتحسن.

- كثيرا ما يتعرض المبدعون إلى مصاعب ظرفية أو مزمنة وإلى احتياجات مالية طارئة وعاجلة فيجدون جميع الأبواب موصدة في وجوههم فيعانون من كثير من مظاهر الذل والاهانة. ان الحل معروف وهو احداث صناديق تعاونية يساهم في انشائها المبدعون وتساعدهم ماديا المؤسسات العمومية والخاصة وتخصص الأموال الموجودة إلى مساعدة المحتاجين إليها فعلا، بسبب فصل مفاجىء عن العمل، أو مرض طارىء أو حادث مرور، أو ضرورة المداواة في الخارج أو السجن والاعتقال وحتى الاستشفاء والراحة في محطات المياه المعدنية خلال العطل، أو تقديم منح ولو رمزية للمتقاعدين منهم.

- ولا شك ان احداث الدولة صندوقا ماليا للتنمية الثقافية أمر ضروري وحاجة عاجلة، تتكون مداخيله من ميزانية الدولة القارة أو من الأداءات الموظفة على بعض الكماليات والطوابع الجبائية أو التبغ أو مداخيل الحفلات الفنية حتى يتم شراء كل ما يصدر من انتاج ثقافي جديد من القطر الواحد ومن الأقطار الأخرى فتتغذى المكتبات باستمرار، ويتعرف القراء على آخر ما يصدر، ويجد النقاد مادة لِلدَّرْسِ في متناول اليد ويوقَّف الانتاج الابداعي من البلدان العربية وخارجها، ولا يتلاشى ويضيع... وقد تنشط الحركة المسرحية عند شراء بعض العروض والأعمال السينمائية عند مساهمة الصندوق في انتاج الأفلام ولكن ينبغي الحذر من ان تصرف الأموال ذلك الصندوق عن غير ما تخصص له.

- ويجرنا هذا الحديث إلى مقترح آخر مكمل لما سبق وهو تكوين مجالس ثقافية منتخبة انتخابا ديمقراطيا (لا منصبة) وتضم مبدعين من مجالات الفكر العديدة يختارون من بينهم رئيسا معروفا بنزاهته وخبرته الفنية واستقلاليته وحياده.

ويمكن أن تنشأ مجالس من الجهات ومجلس من الوطن الواحد ومجلس عربي (على شكل هرمي) ترجع إليها الوزارات والمختصون عند الضرورة والرغبة من الاستشارة وانجاز الأعمال الهامة. ولعل أبرز دور يمكن أن يسند للمجالس الثقافية مهمة الحلول محل وزارات الامن والاعلام المهتمة حاليا بمنح الترخيص للانتاج الجديد حتى يروج بين الناس فتوكل مهمة النظر في الانتاج الجديد إلى ادرى الناس بالابداع لا إلى فرد واحد يكون في غالب الأحيان موظفا يمنع ما لا يمنع حتى وزير الثقافة نفسه من ظهوره وقد تسبب هذا من الوضع في عقبات «ما أنزل الله بها من سلطان» فمتى يزول التوتر الحالي المستمر ويشعر المبدع والناشر معا بالأمن وينتهي كابوس الرقابة.

- وكثيرًا ما تحدّ الوظيفة الرتيبة والعمل المرهق من توهج انتاج المبدعين ولذلك ينبغي المطالبة بتخصيص منح للبحث أو الحصول على فترات زمنية محددة ليتفرغ أثناءها المبدعون ويجدوا الوقت الكافي والطاقة الذهنية الضرورية لانجاز أعمال ابداعية من جهة ويطوروا وسائلهم الفنية من جهة ثانية. مثلما - يحدث الأمر لعدد قليل من الرسامين كل سنة وما يجرى الآن في البلدان المتحضرة المعترفة بقيمة مبدعيها.

- لقد طال انتظار ظهور منتخبات أدبية وفنية أو موسوعات تضم نماذج انتاج المبدعين. فمتى يبدأ تنفيذ هذا الحلم الممكن تحقيقه عند تضافر جهود الاتحادات القطرية والجمعيات الثقافية ودعم المنظمة العربية للثقافة والوزارات الثقافية والتربية ؟ وإننا مازلنا لم نتوصل بعد إلى تحديد المفاهيم الابداعية العربية من القصة والشعر والمسرح والنقد وغيرها من المجالات وليت لنا الآن كذلك موسوعات تضم تراجم المبعدين وتثبت ثبتا علميا أعمالهم والمراجع التي كتبت عنها.

فمتى تتضافر الجهود وننتقل من مجال التوصيات إلى مجال التطبيق ؟ ان الزمن يسير بسرعة ونحن ننتظر مذهولين ننتظر أن يقوم غيرنا بهذا العمل لعل نهاية هذا القرن تكون آخر حد لتطبيق مثل هذه التوصيات الهامة.

- ويستحسن، ونحن في هذا المجال، أن نذكّر بضرورة ترجمة الآثار العربية إلى أهم لغات العالم الحية حتى نعرف القراء غير العرب بأننا قوم متحضرون وان لنا أعمالا جيدة في جميع مجالات المعرفة وبهذه الطريقة نواجه الغزو الثقافة مواجهة بنّاءة فعّالة، ولا نكتفي بالتنديد فحسب وإنما نقدم البديل أيضا.

- وفي آخر توصية تتصل بالمبدعين أقول يستحسن، ونحن على مشارف قرن جديد، أن نفكر في خزن الرصيد الابداعي العربي الموجود في ذاكرة الحسوب وتقديم الانتاج الجديد من طرق جديدة تتلاءم ومتطلبات العصر مثل تسجيل الشعر في أشرطة تجارية أو ثقافية وتقديم القصص بأصوات ممثلين اكفاء وبيع الرسوم من صور شفافة أو غير ذلك من التصورات الممكنة الأخرى.

خاتمـــة :

كان ذلك تصوري الخاص لدور المثقف في تطوير مسيرة الثقافة وكانت تلك اقتراحاتي لعله ينظر إليها بعين الاعتبار ويستخلص منها ما هو «صالح منها» ولكن المهم هو ضبط الاهداف ضبطا نهائيا وتصور وسائل تحقيقها واعلام جميع الجهات بها والشروع من الانجاز على مراحل ثابتة حازمة مع تقويم مستمر ومراجعة ومحاسبة للنفس والتساؤل الدائم عن أسباب التعثر لتصور سبل أخرى للتطوير. ان الابداع مهمة حضارية هامة ملقاة على الجميع لكن على المبدع أن لا يفقد الأمل وان يتفاءل مهما جرى وان يواصل الابداع.

التقرير النهائي والتوصيات

بسم الله الرحمن الرحيم

انطلاقا من الأهداف القومية والانسانية التي قامت من أجل تحقيقها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم واتحاد الكتاب العرب.

وعملا بقرار المؤتمر الخامس للوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي (تشرين الثاني 1985) الداعي إلى تقديم تصورات تعين على اتخاذ اجراءات لتنفيذ الخطة الشاملة للثقافة العربية على المستويين القطري والقومي.

وتجسيدا للتعاون القائم بين المنظمة والاتحاد في اطار تطوير الثقافة العربية حاضرا ومستقبلا وبدعوة من اتحاد الكتاب العرب عقدت في دمشق خلال الفترة 25-1989/11/29، ندوة موضوعها « الثقافة العربية بوصفها ابداعا » شاركت فيها مجموعة من العاملين في حقول الثقافة والابداع في سورية والوطن العربي (مرافق ـ 1) بقصد البحث في المسائل المتعلقة بالابداع العربي وتنميته.

وقد استهل حفل افتتاح الندوة السيد علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتّاب العرب بكلمة ترحيبية أكد فيها أهمية التعاون بين المنظمة والاتحاد مشيرا إلى مشاركة أعضاء الاتحاد زملاءهم في الوطن العربي حمل راية الثقافة المبدعة وممارسة الحرية قولا وفعلا وتجسيد الابداع معطى للحرية وعبر عن سعادته لانجاز الخطة الشاملة للثقافة العربية عملا قوميا كبيرا سينمي الثقافة العربية.

وألقت السيدة قمر كيلاني، عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتّاب العرب كلمة باسم الاتحاد أشارت فيها إلى أهمية انعقاد الندوة في هذه الظروف الحساسة والدقيقة التي تتعرض فيها الثقافة العربية لموجات من التخريب والاستلاب والطمس والتشويه، وفي دمشق قلب العروبة النابض، وفي هذا الشهر الذي يحمل مع سابقه انسام الانتصارات والأمجاد ومعاني التصحيح الذي قاد مسيرته الرئيس حافظ الأسد.

وأعرب الدكتور صالح الخرفي، مدير إدارة الثقافة في المنظمة، عن تقدير المنظمة لاتحاد الكتاب العرب ورئيسه على هذه المبادرة القومية السبّاقة لاحتضان ندوة من سلسلة ندوات إرادتها المنظمة نقلة بالخطة الشاملة للثقافة العربية من الرؤية المجردة إلى الممارسة الحية في كل قطر عربي، مؤكدا ان الخطة الشاملة للثقافة العربية انجاز تاريخي سجلته الثقافة العربية المعاصرة ومكسب قومي حققه المؤمنون بهذه الثقافة واحدة موحدة حيث جاءت الخطة لتضع الاطار المعاصر لهذه الثقافة، وتفتح باب الاجتهاد المتفاعل لتطويرها.

وقد تولى رئاسة الندوة الاستاذ علي عقلة عرسان رئيس الاتحاد، وتوزع عمل الندوة في خمس جلسات عمل، حسب محاور الندوة وانتدب لكل جلسة رئيس ومقرر من المشاركين فيها (مرفق ـ 2) وشكلت لجنة الصياغة من مقرري الجلسات وقد انتخبوا من بينهم الدكتور حسام الخطيب رئيسا للجنة الصياغة.

ودارت أعمال الندوة على النحو التالي :

ـ **جلسة العمل الأولى** : وتضمنت المحاور التالية :

* مفهوم الابداع في الفنون والعلوم الانسانية،
* عناصر الابداع في التراث الثقافي والفني في الوطن العربي،
* اسهام المبدع العربي في تربية الذوق الفني لدى الناشئة.

ـ **جلسة العمل الثانية** : تضمنت :

* حرية الابداع في المجتمع العربي،
* اسهام المبدع العربي في تنمية الوطن العربي،
* دور الترجمة في التعريف بالابداعات العربية.

ـ **جلسة العمل الثالثة** : وتضمنت :

* التشريعات الثقافية وحق المبدع العربي،
* الصناديق القومية والقطرية للتشجيع على الابداع الأدبي والفني،
* تكريم المبدعين العرب في ضوء التجارب القومية والقطرية في الوطن العربي.

ـ **جلسة العمل الرابعة** : وتضمنت :

* علاقة المبدع العربي بالجماهير العربية،
* الابداع ووسائل الاتصال الحديثة،
* الافادة من القمر الصناعي العربي لنشر الأعمال الابداعية،
* دور المبدع العربي في تطوير الثقافة.

ـ **جلسة العمل الخامسة** : وتضمنت :

* مجالات الابداع،
* الثقافة وإبداع الانسان العربي.

وقد جرى التعقيب على معظم الأبحاث من قبل دارسين متخصصين كما دارت نقاشات نوعية حول الأفكار والتوصيات التي انطوت عليها الأبحاث وكانت الندوة بمجملها غنية في

أفكارها جادة في توجهها، منسجمة في التزامها الثقافي النوعي وتعرضت لموضوعها المركزي وهو « الثقافة العربية بوصفها ابداعا » بموضوعية وعمق. وعملت على جلاء الجوانب المختلفة لمصطلح الابداع وتبعته لغويا وفلسفيا ونفسيا وفنيا. كما بينت الأبعاد الثقافية والاجتماعية والتاريخية والحضارية لقضية الابداع وتناولت بالبحث مجالاته وأجناسه المتنوعة، وأكدت الارتباط الوثيق بين مستقبل الثقافة العربية وبين المقدرة العربية على تنمية الابداع.

وقد كشفت المحاضرات والمناقشات والمداولات عن وجود قلق شديد لدى المثقفين العرب بشأن قضية الابداع، ذلك ان الحصيلة الابداعية التي تقدمها الأمة العربية في العصر الحاضر لمنطقتها وللعالم لا تتناسب مع عراقة ابداعها الماضي ولا مع تطلعات ابنائها وتوقعاتهم وامكاناتهم الكامنة ومن هنا كان ضروريا ايلاء هذه الناحية اهتماما جديا وجوهريا على المستويين القومي والقطري وإعادة النظر في عمل المؤسسات والانساق التربوية والاعلامية بحيث تصبح قضية تفجير المواهب الابداعية لدى أبناء الأمة العربية هاجسا لها وهدفا في رأس قائمة اهدافها ذلك انه لا حياة لأمة ولا لثقافتها دون ابتكار وتجديد وأصالة وإبداع. ومن هنا كان لزاما أيضا توفير المناخات الاجتماعية والسياسية الموائمة لعملية الابداع وإزالة جميع العراقيل والحواجز التي تكلف المبدع العربي ثمنا باهظا نفسيا ومعنويا ووقتيا وماديا لقاء ما يقدمه من ابداع لا يأتي في أغلب الأحوال ـ في مستوى التوقعات المنتظرة من أمثاله في بلدان تتوافر فيها مناخات الابداع وفرصه.

ومن أبرز العراقيل التي أشار إليها المشاركون مسألة **الرقابة والأطواق المضروبة على حرية الفكر والقول والتعبير**، ذلك ان الابداع لا يعيش إلا في جو من الحرية والديمقراطية والمشاركة الجماهيرية الواسعة وهذه الأمور هي قيّم جوهرية بحد ذاتها، مثلما هي وسائل لتوفير المناخ المعاني للابداع ووضعها في رأس سلم الأولويات من حياة المجتمع العربي المعاصر يقدم مؤشرا صحيحا لسير هذا المجتمع في طريق الحياة والتحاور والتقدم وكذلك في تنقية المناخ أمام المواهب الابداعية الكامنة، سواء في مجال الابداع الأدبي والجمالي والفني أم في مجال الابتكار البحثي في شتى مجالات المعرفة الانسانية.

وانطلاقا من كل ما تقدم كان التوجه إلى المبدعين العرب وأهل العلم والثقافة لتذكيرهم بحقيقة ان الحرية تؤخذ ولا تعطى، وأن أفقها يتجدد بالوعي وحضورها يكبر بالممارسة، وانها في وطننا العربي الممزق تحت وطأة التجزئة والاحتلال والمحكوم بأشكال ودرجات مختلفة من التبعية حسب وضع كل قطر من أقطاره، ترتب مسؤولية تاريخية خاصة على المثقفين وأهل الابداع ليس فقط لأنهم الضحية الأولى لمعضلة الحرية بل كذلك لان الحرية هي شرطهم وحقهم وامانتهم الكبرى. وهكذا يكون من أهم مسؤالياتهم العمل على خلق مناخ ثقافي تسود فيه الحرية، ويعبر عنها، وينميها تفاهم المثقفين وتعاونهم واتفاقهم على ما هو الحد الأدنى مما يوحد جبهتهم في الوطن ومن أجل الأمة، ويحمي حرياتهم التي عليها أن تقوم بدور الريادة للحريات العامة للمواطنين والذود عنها يؤدي إلى إقامة أسس جبهة الثقافة واستقلالها النسبي

والحد من تبعيتها لما هو اعلامي وسياسي في الوطن العربي وهم مدعوون إلى التضحية لانارة طريق الجماهير العربية إلى التحرر والحرية والحضارة، ومدعوون من أجل ذلك للدفاع عن دعائهم الثقافة المعافاة ورفع منزلتها في المجتمع العربي، للتمسك بأوليات تجمعهم وتقوي صفوفهم وتجعلهم قادرين على الوقوف في وجه أي واقع سياسي واقتصادي يهدد دور الثقافة ومناخ الابداع.

وجرى في الندوة تأكيد شديد على ان الثقافة هي الأرضية المشتركة التي تجمع ابناء الأمة الواحدة على قلب واحد وهدف متجانس، وهي القاعدة الصلبة التي منها تنطلق لترسيخ هويتها القومية وتلوين شخصيتها وأداء رسالتها الانسانية ويترتب على ذلك الا تكون مهمة بناء الثقافة وممارسة الابداع محصورة بفئة محدودة أو بصفوة مختارة، وانما ينبغي فتح باب المشاركة الثقافية على مصراعيه أمام أوسع قطاع من الجماهير وأمام مختلف الفئات الاجتماعية والتيارات الثقافية والسياسية، من أجل صنع القرار الثقافي ورسم خطوط الاستراتيجية المستقبلية وتثبيت المعايير الذوقية والقيمية، والاسهام غير المشروط في ينبوع الابداع الزاخر.

ولضمانة تحقيق هذه الاهداف يترتب على الأقطار العربية أن تهتم بوسائل الاتصال الجماهيرية الحديثة، بالاضافة إلى اهتمامها بتوسيع نطاق الوسائل التثقيفية التقليدية من كتاب ومجلة وندوة ومحاضرة مع الوعي المستمر لعملية التوفيق بين المستوى النوعي والكيفي للثقافة والابداع وبين ضرورات الانتشار الكمي، بحيث يجرى تطوير وسائل الاتصال الجماهيرية لخدمة الأهداف الثقافية الكبرى وإذاعة قيّم التقدم والابداع والابتكار والأصالة، واتاحة الفرصة الطوعية لأوسع قطاع من المواطنين للمساهمة في بناء الثقافة القومية المعاصرة وتحصين أنفسهم في وجه النزعات الرخيصة الوافدة وانماط الحياة الاستهلاكية، وتمكينهم من مواجهة موجات الغزو الثقافي المدبر، وكسر طوق التبعية الثقافية المضروب في هذا العصر حول البلدان النامية.

وجرى في الندوة تأكيد على وجوب تخصيص موارد **أفضل ووسائل حكومية وغير حكومية** أكثر جدوى من أجل تحقيق التنمية الثقافية على جميع المستويات الابداعية والبحثية، مع ضرورة استدراك تلك الجوانب في الحياة الثقافية العربية التي مازالت تعاني أكثر من غيرها من مثل الموسيقى والفنون التشكيلية والفنون الشعبية والأدب الشعبي والمسرح وما إليها.

وقد ألقت معظم الكلمات عند اعلاء قيم الثقافة والابداع وربطها بقيم الحرية والديمقراطية واحترام القيم الروحية والاخلاقية والتراثية وامتداداتها في الحضارة العربية الاسلامية على مدى التاريخ والتوجه بالثقافة العربية وجهة شاملة قائمة على فهم الحاجات الروحية أو النفسية لمجتمع عربي متجدد متطلع إلى حياة حركة كريمة حافلة بالعطاء والابداع والابتكار قادرة على الاسهام في صرح الحضارة الانسانية المعاصرة.

وقد انتهت الندوة إلى إقرار التوصيات التالية :

أولا : لما كانت حرية التعبير هي الشرط الأول لعمل المبدع ولسلامة مناخ الابداع والأساس الذي يقوم عليه فعلهما وتأثيرهما الاجتماعي باتجاه التغيير والتحرير والتنوير، ولما كانت هذه الحرية لا تنفصل عن الحريات العامة للمواطن وتتصل بحرية الوطن، ولما كانت الديمقراطية هي النظام الأصلح لممارسة الحريات والدفاع عنها وتطوير مفاهيمها، وهي لا تقوم ولا تسود إلا باحترام الحقوق والحريات العامة وروح المساواة التامة، وممارسة ذلك في جو من الأمن والامان، ونظرا لما تتعرض له الديمقراطية وحقوق المواطنين عامة والمبدعين خاصة وحرياتهم من تجاوزات وتشويه وتضييق، توصي الندوة المنظمة العربية بالعمل مع الحكومات العربية والاتحادات القومية والقطرية المعنية بالابداع وبشؤون المبدعين ومع المنظمات القومية المعنية بالتشريع ووضع الأنظمة المتعلقة بممارسة الحقوق والحريات العامة والدفاع عنها، ولا سيما اتحاد البرلمانيين العربي واتحاد الحقوقيين العرب واتحاد المحامين العرب، توصي تحقيق ما يلي، توطيدا لاتجاهها في انجاز التشريعات القومية الموحدة :

أ) وضع وثيقة مبادىء الحريات العامة للمواطن العربي، وتأكيد احترامها التام، وإبراز أهمية حرية التعبير وحرية المبدعين بوجه خاص، وإقرار هذه المبادىء مع الدساتير وربطها بها ومنحها قوتها، وتنظيم الحريات وسائر الحقوق العامة للمواطنين ولا سيما المبدعين منهم، في قوانين عربية موحدة إن أمكن، تصدر عن البرلمانات العربية أو المؤسسات التشريعية الأخرى ولا يتم تعديلها إلا بالطرق التي يتم فيها تعديل الدساتير.

ب) عقد اجتماعات مشتركة بين الجهات المعنية بممارسة الابداع والجهات المسؤولة عن تطبيق القوانين والأنظمة المتصلة بممارسته (من رقابات وسواها) في الوطن العربي للوقوف على المعاناة والتجاوزات ووضع الاقتراحات لمعالجتها.

2 ـ دعوة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى عقد ندوة موسعة حول الحريات العامة ولا سيما حرية التعبير في الوطن العربي للبحث في واقعها وآفاقها المستقبلية ودعوة المنظمات والاتحادات القومية والقطرية والنقابات وممثلين عن المنظمات الدولية المعنية في هذا المجال للمشاركة في أعمالها.

3 ـ دعوة الاتحادات القومية المعنية بشؤون الابداع والمبدعين والمهن الابداعية في الوطن العربي إلى تأسيس هيئة قومية أو مجلس قومي للمهن الابداعية تكون من مهماته الرئيسة الاسهام في وضع الخطط البعيدة المدى والبرامج التنفيذية المرحلية المتصلة بمجالات « الثقافة بوصفها ابداعا » والتنسيق فيما بينها قطريا، في اطار حقيقة كون الثقافة العربية واحدة موحدة. والتصدي للمعوقات التي تعترض مسيرة عمل الابداع العربي ونموه ودوره الاجتماعي.

4 ـ دعوة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم إلى إقامة ندوات في حدود ضيقة مع الاتحادات والنقابات المهنية القطرية المعنية بشؤون المبدعين حول موضوعات التشريعات الثقافية العربية ولا سيما الاتفاقية العربية لتيسير انتقال الانتاج الثقافي، واتفاقية حماية حقوق المؤلف واتفاقية حماية المبدعين والعمل على أن تصبح قوانين موحدة نافذة المفعول في الأقطار العربية.

ثانيا : مطالبة الحكومات العربية :

أ) بتشكيل هيئات عليا في كل قطر يشارك فيها المبدعون والمثقفون من مختلف الاتجاهات والتيارات الثقافية من مهماتها وضع برامج ثقافية على أسس الخطة الشاملة للثقافة العربية من شأنها تشجيع الابداع، وتنشيط الثقافة وتمكين مؤسسات الاتصال الحديثة من أداء دورها، وخاصة في مجال تعزيز الثقافة القومية وتعميقها وتحقيق انتشارها جماهيريا. ومواجهة القيم الثقافية الاستهلاكية وتجنب التبعية الثقافية.

ب) توجيه وزارات التربية العربية لاتاحة الفرصة للمبدعين للمساهمة في طرق وأساليب تناول مناهج التعليم للعملية الابداعية، نظرا لما لهذا الأمر من أهمية في تكوين الطفل وتشجيعه على الابداع واكتساب الثقافة، وتهيئته للمساهمة فيهما مستقبلا.

ثالثا :

أ) دعوة المؤسسات التعليمية والاعلامية والثقافية إلى التركيز على قيم الابداع والابتكار والتجديد في برامجها وخططها وتوجيهاتها والعمل على التخلص من شوائب التكرارية والتلقينية واللامنهجية واللفظية والخطابية والميلودرامية، تلك الشوائب التي تشوه جانبا غير قليل من الانتاج الثقافي العربي المعاصر، ويترتب على ذلك تنظيم ندوات حول قضايا الابداع من مختلف جوانب الحياة الثقافية على المستويين العربي والعالمي.

ب) دعوة الجهات المختصة في الحكومات العربية ومؤسسات التعليم العالي والمنظمات القومية إلى ضرورة تعزيز الاهتمام ببرامج التنمية الثقافية وتطوير البحث في العلوم الانسانية والاجتماعية وتخصيص المبالغ والخطط ومراكز البحث اللازمة لذلك لكي تتكون في مكتبة الثقافة العربية صورة دقيقة للمرحلة الحاضرة يمكن الانطلاق منها للتعرف على مختلف جوانب المجتمع العربي والانسان العربي والانطلاق منها إلى التخطيط لمعالجة المعوقات التي تعترض تطور الحياة الثقافية العربية باتجاه الابداع والاسهام في حضارة العالم المعاصر،

ورسم خطوط التنمية الثقافية لتلبي الحاجات المستقبلية الملحة ويقتضي ذلك الاحتراز من الاعتماد على المصادر الأجنبية في العلوم الانسانية والاجتماعية، ولا يمنع ذلك التعاون مع المنظمات الدولية والاقليمية المعنية في مشروعات من شأنها ان تساعد على تحقيق المسوح الثقافية والاجتماعية للواقع العربي الراهن.

ج) دعوة المنظمة العربية والمنظمات المعنية القومية والقطرية : تعزيز الخطط الموضوعة للتعريف بجوانب النشاط الثقافي والابداعي العربي المعاصر، كاصدار الموسوعات المتعلقة بالاثار والمتاحف والفنون الشعبية والتراث الحي والشعبي، والمعاجم المختصة المتعلقة بمصطلحات الابداع وجوانبه القديمة والحديثة، وكتب التراجم على المستوى القومي للتعريف بالمبدعين ونواحي الابداع في الأدب والفنون والبحوث الانسانية والاجتماعية ووضع خطط جادة لتشجيع وتنظيم ترجمة نتاجات المبدعين العرب إلى اللغات الأجنبية الحية وتقديمها من خلال منظور قومي شامل وباخراج عصري راق، وتوفير كل الوسائل التي تمكن الابداع العربي من شق طريقه إلى العالمية.

د) دعوة المنظمة العربية والجهات الرسمية والاتحادات المهنية المختصة إلى التركيز على تنمية تلك الجوانب من الحياة الثقافية العربية التي لم تلق اهتماما كافيا حتى الآن مثل الموسيقى العربية والآثار، والفلكلور، ووضع مشروعات قومية لانتاج معاهد متخصصة ومراكز بحث لاعداد المتخصصين في هذه المجالات، ودعم القائم منها.

رابعا :

- السعي لتأسيس جوائز عربية دورية على نطاق قومي، تقديرية وتشجيعية، تمنح في مختلف مجالات الابداع، ترفد بأشكال التكريم المادية والمعنوية كدراسة أعمال المبدعين، ونشر انتاجهم وانتظام ذلك كله بمعايير سليمة ومنصفة.

خامسا :

5 ـ دعوة اتحادات المهن الفنية والأدبية والمنظمات العربية المتخصصة :

أ) إلى تقديم المواد العلمية والمعرفية والتسهيلات الأخرى الاطلاعية، التي من شأنها أن تضمن للمبدعين العرب التعرف على أحدث التطورات العالمية في مجالات الابداع المختلفة.

ب) إلى التعاون مع الجهات الرسمية والمنظمات المختصة لتحسين مستوى استفادة المبدع من وسائل الاتصال الحديثة سواء من زاوية الاطلاع أم من زاوية البث والنشر.

ج) إلى تشجيع التأليف الفكري والابداعي وتسهيل نشره وتداولة وتخصيص مكافآت مجزية لقاء الأعمال المبتكرة وتكريم أصحابها اعلاميا ومعنويا.

سادسا :

6 ـ مطالبة الحكومات العربية :

أ) توجيه هيئات الاذاعة المسموعة والمرئية لتخصيص قنوات ثقافية تعنى بالابداع والثقافة الرفيعة.

ب) توجيه الجهات الاعلامية والثقافية في البلدان العربية، لاتاحة الفرصة للمبدعين للقيام بدور شامل ومسؤول في نشر الابداع وتعميم الثقافة، والمساهمة في مختلف النشاطات الثقافية التي تؤديها وسائل الاتصال.

سابعا :

ـ دعوة المنظمة العربية والمؤسسات المعنية القطرية والقومية الى العناية بابداعات ابناء فلسطين المناضلين ضد الاحتلال والتمييز العنصري الصهيوني، وفضح أساليب الصهيونية في تدمير مواهب الشعب الفلسطيني وإبداعاته وتشويه ثقافته وتراثه الشعبي وكذلك العناية بنشر الابداعات العربية التي استلهمت وقائع الانتفاضة الفلسطينية التي تدخل الآن عامها الثالث وتضيء وجدان المبدع العربي وتنير مستقبله.

ثامنا :

الاهتمام بابداع الناشئة :

أ) توجيه المبدع العربي لزيادة اسهامه في تربية الذوق الفني لدى الناشئة، عن طريق تطوير عنايته بالمصادر الشعبية العربية وبالتراث الثقافي للثقافة، وتطوير أساليب الممارسة الثقافية بين الناشئة وتطوير الخدمات الثقافية لهم.

ب) رعاية المواهب الواعدة وتنمية الملكات لدى الناشئة وخلق مناخ موات لابداعاتها.

ج) العناية بتأصيل ثقافة الناشئة والاهتمام بمناخ الأسرة والمدرسة وإصدار التشريعات التي تحمي دورها الثقافي وإبداعها، وتأهيلها لمواجهة النزعات الاستهلاكية ومقاومة التبعية الثقافية والاعلامية.

تاسعا :

توفير الدعم المالي والصناديق القومية :

1 ـ تأسيس صندوق قومي لتنمية الابداع العربي، يشرع في تشجيع الانتاج الأدبي والفني ورعاية المبدعين وسيرورة ابداعهم ونشره وتسويقه وتوزيعه والتعاون مع الصناديق الاقليمية والقومية والقطرية في هذا السبيل.

2 ـ دعوة الصناديق العربية المعنية بقضايا التنمية العربية والمصارف العربية المعنية إلى تخصيص اعتمادات ضمن برامج عامة تهدف إلى تنمية الابداع العربي ودعمه وتشجيعه وحماية العاملين في مجالاته والتعاون مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والاتحادات القومية المعنية بالثقافة بوصفها ابداعا على تحقيق ما يلي :

أ) ترجمة ونشر سلسلة عن الابداع العربي في مجالات الآداب والفنون إلى اللغات الحية، مع تعريف بأهم الاتجاهات والتيارات.

ب) القيام بدراسات استطلاع للرأي حول توجهات القارىء واحتياجات المكتبة العربية في ضوء ما يطرحه العصر من تقدم في جميع المجالات.

ج) عقد ندوات وملتقيات لتبادل الخبرة بين المبدعين العرب ونظرائهم في العالم.

د) إقامة معارض على المستوى القومي للفنانين العرب في بلدان العالم وتسهيل إقامة مثل هذه المعارض الدولية في الوطن العربي.

هـ) انشاء مخبر واسع لتطوير الآلات الموسيقية العربية والعناية بخصوصياتها وأصالتها.

و) انشاء مؤسسة للانتاج الفني يعود ريعها على صندوق رعاية المبدعين في الوطن العربي.

ز) انشاء أكثر من دار (أو مركز) للابداع تقدم تسهيلات للمبدعين لانجاز أعمال ابداعية، وتمكن المضطرين منهم من الاستراحة والمعالجة.

ح) وضع برامج تهدف إلى الاطلاع المعرفي في اطار السياحة لتعريف المبدعين العرب على أوابد الحضارة العربية ـ الاسلامية بالتنسيق مع الاتحادات القومية والقطرية.

مطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

مطبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس